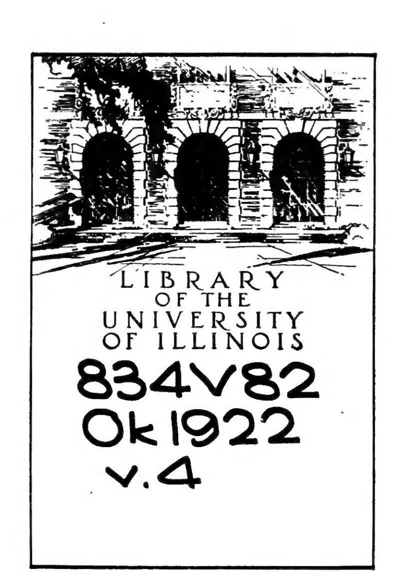








Friedrich Theod. Vischer
Kritische Gänge

Vierter Band

Herausgegeben
von
Robert Vischer

Zweite, vermehrte Auflage

Meyer & Jessen / Verlag / München
1922

Druck von Herrosé & Ziemsen G. m. b. H. & Co., Wittenberg (Bez. Halle)

Einführende Bemerkungen des Herausgebers und

Vorworte des Verfassers



Der erste Teil dieses Bandes enthält Fr. Vischers Abhandlungen zur Ästhetik, der zweite zwei (im weiteren Sinne des Wortes) philosophische Schriften; die Aphorismen des Anhangs gehören beiden Sphären an.

Die früheste von seinen veröffentlichten wissenschaftlichen Arbeiten, die Schrift: „Über das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen“ (Stuttgart, 1837) habe ich aus mehr als einem Grund hier mitaufgenommen. Der dafür entscheidende war, daß er später, in seiner Ästhetik, und schon vorher, in dem Plan zu ihrer „Gliederung“, darauf zurückweist. Die Vorrede zu dieser seiner Erstlingsarbeit lautet (S. III—VI):

„Vor Allem über die Art der Darstellung, die ich wählte, möchte ich den folgenden Blättern einige Bemerkungen auf den Weg mitgeben. Ich habe es versucht, einer nach Inhalt und Methode streng wissenschaftlichen Arbeit etwas von jener subjektiven, konversationellen Färbung zu geben, welche die Schriften der Engländer des vorigen Jahrhunderts haben. Diesen war es etwas Leichtes, so zu sprechen, denn der Inhalt ihrer Schriften war schon an sich populär. Ich aber wollte keineswegs das populäre Räsonnement der Ästhetiken ‚für Gebildete‘ fortsetzen und doch Jedem verständlich sein, der wissenschaftliche Bildung und einen Glauben an die Philosophie hat. Ist mir diese schwere Verbindung nicht ganz gelungen, sage ich an manchen Orten dem Philosophen zu viel und doch dem Dilettanten zu wenig, so entschuldige man einen Schriftsteller, der zu gleicher Zeit in zwei so verschiedene Standpunkte sich zu versetzen suchte. Die poetische Erhöhung der Sprache, die ich mir an bedeutenderen Punkten erlaubte, brauche ich vor demjenigen Leser nicht zu rechtfertigen, der zwischen einer unberufenen Einmischung der Phantasie in wissenschaftliche Untersuchungen und zwischen einer solchen zu unterscheiden weiß, welche an der rechten Stelle eine komplizierte Summe von Begriffen in die Spitze eines Bildes sammelt.

Eine gewisse Ängstlichkeit verraten wohl die Stellen, wo ich die Freiheit der Komik gegen die Einmischung von moralischen und religiösen Bedenklichkeiten wiederholt in Schutz nehme, denjenigen vielleicht zum Überdruß, die vorher mit mir einverstanden sind, ohne doch die Andern zu überzeugen. Eine solche Befangenheit ist in einer Zeit kaum zu vermeiden, welche in der Emanzipation des Schönen eher Rückschritte als Fortschritt macht und sich noch nicht entschließen konnte, in dem ästhetischen Gebiete das allein richtige Gesetz gelten

zu lassen: trachtet an erster nach dem Schönen, so wird euch das Gute von selbst zufallen!

Sollte es scheinen, als sei über den Begriff des einfach Schönen zu wenig gesagt, so bitte ich, nicht zu übersehen, daß ich mich auf denselben nur so weit einlasse, als es für meinen eigentlichen Zweck nötig ist. Der Abschnitt, der von dem Tragischen handelt, nimmt einen unsymmetrisch großen Teil ein und antizipiert, wie auch der vom Komischen, Manches, was eigentlich den weiteren Teilen des Systems der Ästhetik angehört. Man wird jedoch einer Schrift, die einen einzelnen Teil desselben behandelt, nicht dieselbe strenge Ökonomie vorschreiben wie dem Systeme. An meiner Einteilung des Erhabenen könnte vielleicht ausgesetzt werden, daß dem Erhabenen des Volksgeistes kein besonderer Ort angewiesen wurde. Diese Form konnte jedoch keinen besonderen Einteilungsgrund abgeben; denn sowohl das Erhabene des Subjekts als auch das Tragische muß die Wurzeln seiner Kraft in einem nationalen, historischen Boden haben, und ich habe darauf nicht nur an einzelnen Punkten hingedeutet, sondern es geht auch aus dem ganzen Geiste meiner Entwicklung hervor, daß ich mir unter jeder erhabenen Erscheinung in der geistigen Welt keine abstrakte und isolierte, sondern eine solche vorstelle, die eine positive, geschichtliche Handhabe hat.

Ich glaube durch diese Schrift einem literarischen Bedürfnisse entgegenzukommen. Manches war vorbereitet; ich habe das Vereinzelte zusammengestellt, durch genetische Entwicklung den Begriffen ihren Ort angewiesen, dadurch vielleicht manch neue Perspektive eröffnet und zum Ausbau des ästhetischen Systems einige brauchbare Materialien geliefert.

Tübingen im Oktober 1836."

Die Inhaltsanzeige, welche sich diesem Vorwort anschließt, muß ich weglassen, weil sie hier vereinzelt wäre, denn von den übrigen Abhandlungen hat er keine mit Index veröffentlicht, und Ersatz dafür könnte nicht gegeben werden, ohne daß dieser Band einen allzu starken Umfang bekäme, aber dem siebenten, abschließenden Bande dieser neuen vermehrten Auflage der „Kritischen Gänge" soll zu allen Bänden ein ausführliches Register beigefügt werden, welches das hier nicht mitaufgenommene Verzeichnis in sich schließt.

Zu der nächsten Schrift sagt er im Vorwort (Kritische Gänge, 1844, I, S. LIII f.):

„Mein Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik mag so lange sich selbst verteidigen, bis ich die Muße gewinne, ihn in einem Handbuche zur Ausführung zu bringen. Ich mochte mir nicht versagen diese vorläufige Ankündigung hier aufzunehmen, um das Interesse auf die künftige Ausarbeitung hinzulenken. Zugleich hoffe ich durch die Aufnahme derselben einigen Beweis zu geben, daß mir die dialektische und architektonische Kraft nicht ganz abgeht, welche in den übrigen Arbeiten dieser Sammlung*), die eine durch die Leidenschaft der Überzeugung, die andere durch die auflösende Natur der Kritik, häufig überflutet sein mag.

Tübingen, den 30. Juli 1844."

Mit den übrigen Arbeiten dieser „Sammlung" meint er die Schriften, die er zugleich damit in den ersten Bänden seiner „Kritischen Gänge" (von 1844) veröffentlicht hat. Mehrere von ihnen sind in den beiden ersten Bänden der neuen vermehrten Auflage derselben schon i. J. 1914 zum Abdruck gelangt, die anderen werden im fünften Bande folgen. Daß dieses Programm zur Ästhetik hier nicht fehlt, wird mir wohl jeder danken, der einer Einführung in ihren streng wissenschaftlichen Organismus bedarf.

Die Kritik seiner Ästhetik hat Fr. Vischer im fünften Hefte der Neuen Folge seiner „Kritischen Gänge" (1866) mit dem nachstehenden Vorwort angekündigt (S. V ff.):

„Dem ersten Stück dieses fünften Heftes, der Kritik meiner Ästhetik, habe ich die Bitte voranzuschicken, man möge mir zugute halten, daß ich mich hier nicht in der strengen Ordnung bewege, wie sie von einer systematischen Arbeit zu fordern wäre. Die Selbstkritik mußte natürlich auch eine Kritik Anderer werden; mache ich einen kritischen Gang durch mich selbst oder — nach der studentisch streitbaren Deutung des Wortes — mit mir selbst, so bringt es die Sache mit sich, daß ich auch gegen Andere bald mich decke, bald ausfalle, die mich da angegriffen, wo ich Recht zu haben glaube, während ich es ihnen gern widerfahren lasse, wo ich glaube, daß sie es haben. Beide Bewegungen zu vereinigen oder — wählen wir ein natürlicheres Bild — diese zwei Fäden zu einem wohlgefügten Ganzen zu flechten, war keine leichte Aufgabe. Es waren verschiedene Anordnungen möglich, und ich gestehe, daß ich geschwankt und verändert habe. In ganz klarem Gegensatze steht mir der reine Formalismus der Herbartischen

*) Nämlich in den „Kritischen Gängen" von 1844.

Schule gegenüber, wie er von R. Zimmermann zuerst historisch-kritisch in seiner Geschichte der Ästhetik 1858, dann systematisch-positiv in seiner Ästhetik 1865 aufgestellt ist. Die Beurteilung dieses Prinzips, seiner Begründung und Ausführung wollte ich zuerst in das hier erscheinende Stück einfügen und hatte damit bereits begonnen. Dann fand ich, daß ich dadurch die Anordnung, die mein Plan fordert, in lästiger Weise stören würde; denn im Wesentlichen wollte ich, obwohl mit einiger Zwanglosigkeit, doch dem Inhalte meiner Ästhetik folgen; diese gegenständlich bedingte Anlage wurde durch manche kleine Seitenbewegung, durch Beleuchtung fremder Verdienste, durch polemische Exkurse von etwas größerem, doch immer mäßigem Umfang nicht, durch Eingehen auf jenen Gegensatz aber allerdings wie durch einen breiten Keil auseinandergetrieben, denn die Entschiedenheit, womit er in streng wissenschaftlicher Rüstung mir gegenübersteht, verlangt und verdient eine gründlich eindringende, zusammenhängende, ausführliche Erörterung. Ich warf also wieder heraus, was in dieser Richtung bereits niedergeschrieben war, und behielt die Erledigung dieser Aufgabe ihrem besonderen Ort im folgenden Hefte vor. Nun aber führt doch in dem Felde, auf dem ich mich hier befinde, der Metaphysik des Schönen, jeder Schritt auf die Frage: in welchem Sinne ist das Schöne reine Form? was ist reine Form? und ist diese Frage einmal ausdrücklich und systematisch in einer meinem Begriff entgegengesetzten Weise beantwortet, so ist es gar nicht zu vermeiden, daß ich die bestimmte Gestalt, in der diese Opposition aufgetreten ist, doch überall im Auge habe, wo ich meine Ansicht ausführe und rechtfertige, daß ich an allen Ecken und Enden doch gegen sie polemisiere, und da dieser Polemik die eigentliche, zusammenhängende Widerlegung nicht vorausgeschickt ist, so mag dies den beunruhigenden Eindruck einer Bewegung auf schwankem Boden hervorbringen; nachher aber, wenn ich daran gehe, den Boden mit festen Balken zu unterfahren, wird es ohne Wiederholungen nicht ablaufen; Planlosigkeit wird man mir überdies vielleicht auch darum vorwerfen, weil ich in ziemlich freier Weise die Anlässe ergreife, ein Stück dieser antizipierenden Polemik da, ein anderes dort einzulegen. Was soll ich sagen? Ich fühle den Mangel und weiß ihn doch nicht mehr zu ändern, weil ich diese Bekenntnisse — nicht einer schönen, doch wohl einer das Wahre des Schönen suchenden Seele, und diese Auseinandersetzung

mit meinen verschiedenen Gegnern nicht noch länger hinausschieben will; gienge ich aber trotzdem an die abermalige Umarbeitung: ich weiß, daß ich an dem Übelstand, auf den ich oben hingewiesen, zum zweitenmal stocken würde. So habe ich denn hiefür einige, doch nicht allzu viele Nachsicht anzusprechen; ungleich mehr wohl für die menschlichen Unvollkommenheiten des ernstlichen Versuches einer Selbstprüfung, den ich hier der öffentlichen Prüfung vorlege; dringend aber muß ich sie für einen schwer verzeihlichen Gedächtnisfehler mir erbitten, der mir selbst, nur leider zu spät, zum Bewußtsein gekommen ist: ich habe da, wo ich die bedeutenderen Leistungen im Gebiet des Naturschönen erwähne, ein Werk vergessen, das ich wegen des tiefen und klaren Naturgefühls, aus dem es hervorgegangen, recht besonders schätze und liebe: Tschudis Tierwelt der Alpen.

Zürich, den 6. Mai 1866."

Der Fortsetzung hat Fr. Vischer (1873) folgendes Vorwort beigegeben:

„Lasciate ogni speranza, che v'entrate!" Diese Inschrift muß ich selbst über den ersten Artikel des endlich erscheinenden sechsten Heftes der Kritischen Gänge setzen. Laßt alle Hoffnung fahren auf irgend einen Genuß, und unter Genuß nicht etwa bloß eine angenehme Unterhaltung verstanden, die man von einer wissenschaftlichen Arbeit ja nicht zu erwarten hat, sondern auch den Genuß, den die strenge Wissenschaft dem denkenden Geiste gewährt, wenn sie nach inneren Gesetzen frei sich bewegen darf! Geduld und Mut gefaßt also, es geht in eine Hölle des Denkens hinein!

Es ist der Einblick in die formalistische Ästhetik der Herbartischen Schule, mit der ich mich in der hier fortgeführten Kritik und Selbstkritik auseinanderzusetzen hatte, was ich mit diesem harten Namen bezeichnen muß, aber auch bezeichnen darf, nachdem ich mich der Mühe unterzogen habe, den Bau, den R. Zimmermann auf das Prinzip der reinen Form gegründet hat, durch sein ganzes Labyrinth zu verfolgen. Wer mit mir geht, der sei bereit, Alles mit mir auszustehen, was ich ausgestanden habe. Es ist die peinlichste, die verdrießlichste Arbeit gewesen, die ich je vollbracht habe, und die Pein muß sich auf Jeden übertragen, der mich begleitet; ich kann ihm den Gang nicht leichter machen, als er mir geworden ist. Ich habe das höchst Verzwungene, das höchst Verworrene als solches aufzuzeigen. Kann und soll denn aber nicht die Aufzeigung selbst klar sein? Wohl, doch das erspart

dem Leser keine Mühsal, er muß mitgehen, mit hinein in die Irrgänge. Ein wenig Beruhigung kann ich ihm zwar geben, etwas leichter wird es ihm gemacht, als es mir geworden ist, ich habe ihm doch ein Stück vor- und aufgearbeitet, ich habe vereinfachende Wege durch das krause Ganze gezogen; aber glatt konnte ich sie nicht machen, sie sind steil, holprig und voll von Dornen. Die Erleichterung ist also unbedeutend genug und die obige Warnung auch so noch immer Pflicht der Aufrichtigkeit. Dennoch muß ich den Widerspruch begehen, zu der Begleitung, von der ich abschrecke, gleichzeitig einzuladen. Daß das Schöne rein in der Form bestehe, ist ein Satz von außerordentlicher Scheinbarkeit. Man hört ihn aussprechen, spricht ihn nach, liest ihn, schreibt ihn nieder, als verstehe er sich von sich selbst. Sieht man ihn aber näher an, so findet man, daß es in ihm anfängt zu leben, zu laufen, zu wimmeln von lauter Fragen, Zweifeln, Bedenken wie in einem Nest voll kleiner, spitzhaariger Raupen oder in einem Glas voll wunderlich gestalteter hin- und herfahrender Infusorien; eine Welt dialektischer Schwierigkeiten taucht auf, und endlich findet man, daß, wenn man aus dem Satze ganzen, absoluten, unerbittlichen Ernst macht, etwas Undenkbares, höchst Unnatürliches, Unsinn, Wahnsinn entsteht. Jeder nun, der es mit ihm bisher leicht genommen, ihn nicht beim Licht besehen, sorglos nachgeschwätzt und nachgeschrieben hat, dem ist es nur gesund, wenn er den ganzen sauern Prozeß mit durchmacht, bis er bei dieser Einsicht ankommt. Auch dies ist noch ungenau gesprochen. Der Satz ist in gewissem Sinne wahr, je nachdem man nämlich das Wort Form versteht, es kommt darauf an, daß man nach gründlichem Unterscheiden sich klar mache, welche der Bedeutungen dieses Wortes in der Ästhetik die gültige sei. Manchem kann es widerfahren, daß er, von dem Satze einen Augenblick geblendet, nach kurzem und flüchtigem Erwägen ihn unbedingt verwirft und das Kind mit dem Bad ausschüttet. Auch er soll es sich nur auflegen, den rauhen Dornenweg mit mir zu steigen. Die praktischen Konsequenzen in Kritik und Kunst, welche die Denkverwirrung im Prinzip nach sich zieht, sucht die folgende Auseinandersetzung ebenfalls aufzuzeigen, und wer ihr folgt, wird es schon darum nicht bereuen, weil er hierüber Klarheit gewinnt. Übrigens enthält der Artikel außer diesem mühseligen Marsche noch dies und das, was sich etwas leichter liest und den müden Wandersmann aus Gestrüpp, Felsen und Geröll in das freundliche Grün der Anschauung führt.

Hat mir der Verdruß, die Qual da und dort heftige Worte auch in diesem Vorwort wieder entrissen, so wird man sich, wenn man nur in der Sache Recht gibt, mit diesen Verstößen wohl eher versöhnen, wenn man da, wo ich zur Selbstkritik zurückkehre, findet, daß ich auch mich sebst nicht geschont habe.

August 1873."

Die hier im zweiten Teil (der neuen Auflage) enthaltenen Aufsätze von 1874 bis 1875 hat Fr. Vischer 1882 in seinem Sammelbuch „Altes und Neues" mit unmittelbar dem Text angefügten Zusätzen versehen, die ich nun sogleich anführe:

„Vorbemerkung" zu dem Aufsatz „Der Traum" (I. Heft, S. 187ff.):

„Ich nehme diese Studie in die gegenwärtige Sammlung auf, ohne sie gegen Angriffe, die sie erfahren hat, durch Zusätze zu schützen. Es ist nichts hinzugefügt als ein gutes Beispiel von Sinnenreiz-Traum, das mir nach dem Erscheinen des Artikels erzählt worden ist. Auch verbessernden Überarbeitens habe ich mich enthalten, ausgenommen kleine unwichtige Nachhilfen. Ich würde jetzt Manches vielleicht anders sagen, mehr auseinandersetzen, gedeckter, beschirmter hinstellen; wem gefällt eine Arbeit ganz, wenn er sie nach Jahren wieder liest? Allein man weiß auch, wie leicht mit nachbesserndem Eingreifen mehr verderbt als besser gemacht wird. Die Arbeit mag ihren mitunter bis zur Härte konzisen Charakter behalten. Er hat es zum Beispiel mit sich gebracht, daß ich der beschlossenen Kürze zulieb ein paarmal den Ausdruck: „mystisch im guten, mystisch im übeln Sinn" gebrauchte. Man hat gefragt, was ich denn damit meine, die ironische Frage kam aus dem Lager, wo man auch fand, ich sei nahe daran, in den Spiritismus hineinzusegeln. Ich sollte meinen, der Aufsatz biete Anhalts genug, um jene Frage vollauf zu beantworten und diese Sorge zu stillen; freilich, brächte er dessen auch zum Überfluß, es reichte nicht hin für diejenigen, die erschrecken oder spotten, wenn eine Weltansicht vor sie tritt, die ihre Voraussetzung nicht teilt. Wer ein für allemal gewiß weiß, daß die Welt aus einer Vielheit von Monaden besteht, die in ihrem Daseinsgrunde schlechthin selbständig, fremd, unflüssig und undurchdringlich gegeneinander beharren, dem wird man vergeblich wiederholen, daß man die festen Unterschiede, Schranken und Ordnungen der Natur darum nicht umstürzt, dem Wahne die Pforten nicht öffnet, wenn man den Beruf der

Philosophie dareinsetzt, die spröde Verstellung vom Außereinander der Dinge flüssig zu machen, lebendige Einheiten und hinter diesen eine höchste Einheit zu suchen.

Was über Du Bois-Reymond gesagt ist, wurde auf Grund seines Vortrags: ‚Über die Grenzen des Naturerkennens' geschrieben. Derselbe enthielt die bekannte Stelle von der unübersteiglichen Kluft, vor welche die Naturwissenschaft sich da gestellt sehe, wo auch im geringsten tierischen Wesen die erste Regung von Empfinden, von Schmerz und Lust sich einstelle; dadurch hatte sich der Verfasser scharf losgesagt von der materialistischen, mechanischen Naturansicht, ohne freilich einen Wink zu geben, wie der hiemit sich ergebende Dualismus zu vermeiden, zu überwinden sei. Diesen Dualismus, die Befestigung einer absoluten Kluft zwischen der Welt der Seele, des Geistes und der Natur bestreitet meine Studie, doch erkenne ich ihn als relativ höheren Standpunkt an gegenüber dem sogenannten Monismus, dessen Eins und Alles die Materie und die Kausalität ist. Spätere Vorträge desselben Naturforschers ließen in unbestimmter Aussicht eine Neigung erblicken, den Dualismus als lösbar zu denken, doch ohne Auskunft darüber, wie der Redner die Lösung sich denke; der letzte dieser Vorträge schrieb in eigentümlich zugespitzt weisem Tone den mechanischen Erfindungen einen kulturgeschichtlichen Wert erster Klasse zu; mir will scheinen, man habe durch die Anerkennung des Geistes als Geistes wenig gewonnen, wenn man so über die Wertstufen seiner Entwicklung denkt."

Am Schlusse der genannten Schrift hat Fr. Vischer noch folgenden „Zusatz" beigefügt (a. a. O. S. 223f.):

„Es erscheint mir als Pflicht, zum letzten Absatze einen Forscher nicht unerwähnt zu lassen, der uns vor kurzem tragisch entrissen worden ist: Karl Planck. Ich stehe nicht an, meine Überzeugung zu bekennen, daß sein leitender Gedanke den Weg zeigt, auf welchem wir nach dem Welträtsel suchen gehen müssen. Ich habe seine Schrift über J. Paul besprochen: Krit. Gänge N. F. Bd. II*), ihn auch erwähnt in der Anzeige von Reuschles oben, Seite 228**), erwähnter Broschüre. Beidemal habe ich nicht verschwiegen, wodurch dieser Philosoph das

*) S. oben Bd. II, S. 426—447.

**) S. hier oben S. 485.

Eindringen in seine Ideen so fühlbar erschwert. Mir aber will scheinen, daß er durch seinen Grundgedanken: stetige peripherische Teilung und ebenso stetige Konzentrierung den Begriff der Immanenz und das Verhältnis der Natur und des Geistes als ein Verhältnis des Unterbaus und Überbaus mit einer Tiefe begründet und entwickelt hat, wie noch keiner. Näher einzugehen ist hier nicht der Ort. Ein letztes Werk, als Manuskript hinterlassen, wird wohl bewirken, daß dieser bedeutende und edle Geist endlich die verdiente Aufmerksamkeit findet."

Vorwort zu dem Aufsatz „Philosophie und Naturwissenschaft" von 1882 (a. a. O. 3. Heft, S. 181 ff.):

„Den folgenden Journalartikel habe ich für den Wiederabdruck auf einigen Punkten erweitert. Was zu Reuschles Vergleichung zwischen Strauß und Lessing gesagt ist, schien mir schärfer und klarer gestellt werden zu müssen; die Frage des Atoms, insbesondere die Auffassung desselben als eines beseelten, schien mir im Verhältnis zu ihrer prinzipiellen Wichtigkeit kürzer als billig weggekommen zu sein; endlich hielt ich für Pflicht, jetzt mehr über Karl Planck zu sagen als zur Zeit der Abfassung des Artikels. Kleinerer Zusätze nicht zu gedenken.

In einer Beziehung hat die ursprüngliche Arbeit hiedurch wohl eben nicht gewonnen; das Verhältnis der Teile ist aus dem Gleichgewicht geschoben, sie trägt nicht mehr ganz den Charakter des Journalartikels, weckt durch teilweises gründlicheres Eingehen den Anspruch auf noch viel gründlicheres, namentlich auf mehr Berücksichtigung der betreffenden Literatur (ich nenne namentlich die der Deszendenztheorie) und kann doch diesen Anspruch nicht befriedigen, denn da hätte sie müssen eine Abhandlung, ja ein umfangreiches Buch werden. Der einsichtige Leser, der es weiß, welch schwieriges Ding es um solche Überarbeitungen ist, wird diese Ungleichmäßigkeit mit Nachsicht beurteilen und bei näherer Prüfung sich wohl überzeugen, daß ich zureichende Gründe hatte, den ursprünglichen Text nicht lieber ganz umzustoßen und an die Stelle einer Anzeige etwas völlig Neues zu setzen. An Frische, an Raschheit der Bewegung hätte sie auf jeden Fall verloren, was sie an Gleichmaß und relativer Vollständigkeit etwa gewonnen hätte.

Seit dieselbe erschienen, ist der Verfasser der besprochenen Schrift

dem Manne nachgestorben, dem er durch sie ein Denkmal seiner Verehrung gesetzt hat. Durch tückischen Zufall, schwere Verwundung bei einem Fußbad, haben wir vor der Zeit eine unserer hervorragend feinen Intelligenzen verloren. Man wird finden, daß das Lager, worin er heimisch war, Mathematik und Naturwissenschaft, in gewissen philosophischen Fragen, so lebendig auch sein philosophisches Interesse war, es ihm in einigen Punkten angetan hat; in den höchsten Angelegenheiten des Geistes stand er hell und fest zu unserer Fahne. Und Karl Planck, auch er zwar nicht mehr in der Mitte der Mannesjahre, aber noch mitten in der Kraft des besten Wirkens, auch er ist tragisch hingegangen. Geisteskrankheit ergriff den Schwergeprüften, so unverdient fast Ignorierten, und es war noch eine Wohltat, daß ein anderer, gewöhnlicher Krankheitsanfall dem größeren Leiden mit dem Leben rasch ein Ende machte. — Die Manen des Ersteren werden nicht fordern, daß ich die polemischen Stellen mit ihrem stellenweise humoristischen Anstrich tilge. — An das Ganze dieser Arbeit knüpfen sich nun für mich so unmittelbare Gefühle ernster und starker Art, daß ich um so weniger mich getrieben finden kann, ihr eine nur objektive Form zu geben."

Schließlich möge mir an dieser Stelle noch ein Wort über ein Versehen im dritten Bande der neuen Auflage verstattet sein. Im Drang der Arbeit gewahrte ich leider erst, als es nicht mehr zu ändern war, daß darin meine anspruchlosen, zur Orientierung nachgetragenen Erläuterungen und Notizen im Widerspruch zu meiner Absicht und in befremdendem Unterschied von den einführenden Bemerkungen, die ich hier und sonst beigegeben habe, mit den gleichen Lettern wie der Text gesetzt sind. Hoffentlich wird man mir gerne glauben, daß dieses Mißverhältnis mich selbst besonders peinlich berührt, als ein Dorn in meiner Freude, dieses Buch endlich vor mir zu sehen.

26. Februar 1921.

R. Vischer.

Erster Teil.

Über das Erhabene und Komische.

Einleitung.

Daß das Erhabene und das Komische zwei Begriffe seien, welchen in der philosophischen Lehre vom Schönen eine eigene Stelle gebührt, hat diese Wissenschaft längst anerkannt und daher namentlich dem ersteren derselben, von dessen richtiger Erörterung auch die wahre Auffassung und Stellung des zweiten abhängig ist, eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Was in den Schriften der Alten über diese und verwandte Gegenstände Philosophisches vorkommt, kann hier unberücksichtigt bleiben, weil das Altertum dem rein ästhetischen Gebiete keine abgesonderte Betrachtung schenkte, was auch von den Neuplatonikern gilt, da sie das Schöne nicht gehörig vom Guten unterschieden haben, ebenso von der Schrift des Longin *περὶ ὕψους*, welche das Erhabene nur in rhetorischer Beziehung behandelt. Die Kirchenväter und die Philosophie des Mittelalters konnten der ganzen Geistesweise der Zeit gemäß ebensowenig jene Ablösung des Schönen von anderen Gebieten vornehmen, welche der Ästhetik erst das Leben gibt. In der neueren Zeit hat Baumgarten, der bekanntlich die erste Ästhetik schrieb, dem Erhabenen unter dem Terminus: magnitudo aesthetica einen Abschnitt gewidmet. Er konnte jedoch, da das ästhetische Prinzip der Wolffschen Schule, so nahe es ans Richtige anstreift, die gehörige Tiefe nicht hatte, die Nachbarbegriffe des Schönen lebendig aus sich zu entwickeln, weder den rechten Begriff des Erhabenen auffinden, noch auch ihm eine organische Stellung im Ganzen geben. Seine Definition schließt sich an das, den Begriff des Erhabenen keineswegs erschöpfende, nicht einmal richtige Merkmal der Plötzlichkeit an, das Longin zuerst hervorgehoben hat, und was er aus eigenen Mitteln hinzufügt, scheint mehr geeignet, uns praktisch vom Komischen, als theoretisch vom Erhabenen zu belehren, indem er sagt: Illud vere magnum, quod subinde cogitandum considerandumque nobis occurrit, quod vix, ac ne vix quidem animo excidere potest, sed constanti, firma et indelebili memoria retinetur (v. Aesth. Sect. XV, § 177). Von der Nach-

weisung eines inneren Zusammenhangs zwischen dem Begriff des Erhabenen und den verwandten, von einer Untersuchung des Komischen ist nicht die Rede. Ebensowenig lernt man über den Begriff des Erhabenen von Mendelssohn, der (Philosophische Schriften, Teil II. Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften) dasselbe als ein unerwartetes Eintreten einer außerordentlichen Vollkommenheit bestimmt. Das Unerwartete redet er ebenfalls dem Longin nach, die außerordentliche Vollkommenheit berührt zwar das Richtige, aber es müßte dieser Bestimmung, wenn sie zureichen sollte, bedeutend aufgeholfen werden. Eine besondere Aufmerksamkeit haben englische Schriftsteller über ästhetische Gegenstände dem Erhabenen gewidmet, besonders Home (Grundsätze der Kritik in drei Teilen. Aus dem Englischen übersetzt 1763) und Burke (Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. Aus dem Englischen 1773). Man findet bei beiden feine Bemerkungen, besonders dem letzteren verdankt die Theorie des Erhabenen viel, und die folgende Untersuchung wird an manchen Orten auf ihn zurückkommen; allein ein tieferes Eindringen war bei ihrem Empirismus und Sensualismus nicht möglich, von welchem man einen hinreichenden Begriff bekommt, wenn man bei Burke liest, daß die vom Erhabenen erregte Furcht deswegen ein wohltuendes Gefühl sei, weil sie Bewegungen hervorbringe, welche die feineren oder gröberen Gefäße von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen reinigen. Da müßte man das Erhabene in der Apotheke kaufen, hat Wilh. Schlegel gesagt. Daß bei einer solchen Auffassung nur eine Gattung des Erhabenen zur Sprache kommt, ergibt sich von selbst; und daß das Erhabene nur als etwas erscheint, das es neben dem Schönen auch noch gibt, das man dann mit diesem etwa vergleichen kann, daß ein Begriff vom Erhabenen eigentlich gar nicht aufgestellt wird, dies sind Mängel, welche beim Empirismus nicht ausbleiben können. Home kommt (Kap. 3) zuletzt auf einen von Gott ursprünglich anerschaffenen Sinn, der weiter nicht erklärt werden könne, den Geschmack, zurück, durch welche Hypothese er die Ästhetik so wenig bereichert hat, als mehrere seiner Landsleute die Moral.

Berühmt ist das Verdienst, das sich Kant sowohl durch Widerlegung des Sensualismus und des Wolffschen Prinzips als auch

durch teilweise Aufstellung besserer Begriffe, mehr noch durch Vorbereitung künftiger bedeutenderer Entdeckungen erworben hat in seinen Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen und dann in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Es ist anerkannt, daß das Kant sche System in der Kritik der Urteilskraft sich selbst zu übertreffen und seinen einseitigen Formalismus zu überwinden entschiedene Schritte getan hat, wie denn überhaupt bei Kant immer mehr zwischen als in den Linien steht. Von der einen Seite nun verweilt Kant freilich ganz innerhalb des Subjektivismus seiner Zeit und ist dem Standpunkte der Idee abgewandt. Daher schien ihm eine objektive Bestimmung des Schönen unmöglich, daher konnte er in derjenigen, die er gibt, von dem Begriffe der Zweckmäßigkeit nicht loskommen. Aber er versuchte dies und bestimmte das Schöne als Zweckmäßigkeit ohne Zweck, wodurch der Widerspruch, in den sich hier sein System durch den Versuch, über sich selbst hinauszugehen, verwickelt hatte, klar an den Tag kommt. Sich selber verbarg Kant diesen Widerspruch durch die Annahme eines bloß subjektiven Spiels mit dem Begriffe des Zwecks, wobei wir keineswegs erfuhren, warum denn gewisse Gegenstände uns zu diesem Spiele auffordern, andere nicht. Allein auch so hat Kant das Verdienst, wenigstens alle falschen objektiven Definitionen des Schönen widerlegt und die subjektive Seite des Schönen in ihrem eigentümlichen Wesen von allen unreinen Beimischungen gesäubert zu haben. Man muß ferner zugeben, daß es ein bedeutender Schritt vorwärts war, der Schönheit nur ein subjektives Dasein zuzuerkennen, wie denn der subjektive Idealismus überhaupt den wahren vorbereitet hat, und es würde uns ohne die einleitenden Bemühungen Kants gewiß nicht so deutlich sein, als es ist, daß die Schönheit nur durch den Geist und für den Geist ist. Allein in jener subjektiven Gestalt ist dieser Idealismus freilich etwas Schiefes; denn wenn auch das Schöne streng genommen nur durch den Geist, also durch die Kunst ist, so muß doch das Kunstwerk objektive Eigenschaften an sich tragen, durch die es den subjektiven Eindruck des Schönen hervorbringt; bei Kant aber bleibt es, wie schon bemerkt, immer unerklärt, woher denn der Eindruck des Schönen eigentlich komme. Natürlich: weil Kant nichts vom objektiven Dasein der Idee wußte, so nahe er in jenem tiefsinnigen Werke immer an diese Einsicht hinstreift, so schön er sie

öfters ahnend anklingen läßt, besonders in seinen Bemerkungen über das Genie, wo er ein Dasein des Geistes in Naturform selber anerkennt. Sofern nun bei gewissen Formen des Erhabenen die subjektive Zutat desjenigen, der den Eindruck der Erhabenheit empfindet, eine größere ist als bei dem Schönen, kann man die Kantsche Darstellung des Erhabenen gelungen nennen, und jener subjektive Eindruck wird nach seinen wesentlichen Bestandteilen ebenso vortrefflich dargestellt als der des Schönen. Nur wurde Kant durch seinen Subjektivismus verführt, die subjektive Zutat im Erhabenen in die Unterschiebung einer bloß subjektiven Größe zu setzen, weil er überhaupt eigentlich keine andere kannte, oder wenigstens nur durch Inkonsequenz. Hievon wird später Mehreres zu sprechen sein. Klar aber ist, daß eine genetische Ableitung des Erhabenen aus dem Prinzip des Schönen in einem Systeme nicht möglich war, das kein Prinzip fürs Schöne hatte, sondern daß es sich nur von einer scharfsinnigen Vergleichung beider Begriffe handelt; ebenso klar, daß die wichtigste der Formen des Erhabenen, die wir unten als die dritte finden werden, in diesem Reflexionssystem keine Stelle finden konnte, wozu noch der Mangel kommt, daß Kant das, was bei uns die zweite dieser Formen bilden wird und was ihm doch bei seiner Denkart besonders nahe lag, nur in einer Anmerkung vorübergehend berührte.

Dasselbe, was von Kant, gilt auch von den verschiedenen Schillerschen Abhandlungen; denn da er über die Kantschen Voraussetzungen in der Theorie wenigstens mit Bewußtsein nicht hinausgekommen ist, sondern nur als seltener Silberblick die Anschauung derjenigen Einheit von Natur und Geist, von Idee und Erscheinung, durch deren Erkenntnis das Schöne erst erklärbar wird, hindurchleuchtet, namentlich in seinen Bemerkungen über die Anmut, so verblieb es am Ende doch bei einer bloß subjektiven Auffassung des Schönen und Erhabenen. So oft es Schiller auch versucht, die Enge der Reflexionsphilosophie und ihrer unaufgelösten Gegensätze zu überflügeln, wenn er eben an der Schwelle steht, so geht er wieder zurück und behilft sich mit unbestimmten Ausdrücken. Daher ergieng es ihm auch mit dem Erhabenen ebenso wie Kant, und indem er sich auch auf die Untersuchung des Tragischen einläßt, wird die Beschränkung aller Erhabenheit auf eine subjektiv moralische Größe noch auffallender als bei diesem.

Ich kann hier Fichte nicht unerwähnt lassen. Vom Erhabenen spricht er nicht ausdrücklich, so sehr sein System im Mittelpunkte subjektiver Erhabenheit verweilt. Das Schöne lag ihm weit ferner. Wie aber der tiefere Geist die Enge der eigenen Voraussetzungen an einzelnen Punkten immer wieder überwindet, das zeigt auch Fichte durch eine interessante Äußerung in seiner Sittenlehre (§ 31. Über die Pflichten des ästhetischen Künstlers.) Er setzt hier das Verdienst der Kunst darein, daß sie den transzendentalen Gesichtspunkt zu dem gemeinen macht. Auf dem transzendentalen Standpunkt nämlich begreifen wir die Welt als ein Produkt unseres eigenen Ich; auf dem gemeinen erscheint sie uns als etwas Vorgefundenes, Gegebenes, Fremdes. Beide Standpunkte vereinigt die Kunst, indem sie zwar die Welt, die Natur als ein Gegebenes aufnimmt, aber sie zu einem idealen Gebilde so umwandelt, daß sie als Produkt unseres eigenen geistigen Handelns erscheint. Freilich wird diesem Satze sogleich eine moralisierende Wendung gegeben, indem Fichte die Kunst als eine Schule zur Tugend betrachtet. Solche Wendungen, mögen sie auch einige Wahrheit enthalten, ziehen doch sogleich den Gegenstand auf ein fremdes Gebiet, und man kann solchen halben Wahrheiten immer das Gegenteil mit gleichem Rechte entgegenstellen, wie z. B., daß umgekehrt die Tugend eine Schule zur Kunst sei, weil nur ein edler Geist Schönes produzieren wird. Das Wahre ist, daß beide Sphären entschieden getrennt werden müssen und keine der andern dienen soll, sondern jede selbständig in sich ihren Zweck hat. Wird auf diese Weise jeder ihre Freiheit zuerkannt, so wird die innere Einheit beider sich auch am reinsten offenbaren. Aber Fichtes Grundgedanke ist richtig; denn das ist die Natur des Schönen, daß in ihm Wirklichkeit und Idee zum Ideal vereinigt sind, daß es sich den Schein gibt, die Welt, wie sie ist, mit vollkommener Anschließung an das populäre Bewußtsein wiederzugeben, und daß es uns dennoch unter diesem Schein eine ideale, geistig umgestaltete Welt vor Augen stellt, daß es den Sinnen schmeichelt und doch, ohne daß dieser Eindruck neben dem sinnlichen besonders zum Bewußtsein käme, den Geist erhebt. Daß aber dieser treffliche Satz ganz einsam dasteht, erklärt sich von selbst bei einem System, in welchem es für ein wesentliches Element des Schönen, die sinnliche Erscheinung, gar keine rechte Stelle gibt. Wenn man fragt, wer das Schöne besser begreifen werde,

der Idealist oder der Realist, so wird man antworten müssen: der Realist, wenn er in keiner ausdrücklichen Opposition gegen den Idealismus steht, wird die Hauptbedingung zu einer richtigen Anschauung besitzen; dem einseitigen Idealisten aber fehlt es eben an der Hauptsache, an der gehörigen Sinnlichkeit. Sinnlichkeit ohne Idealität ist nicht wahrhaft schön, hat aber doch einen Ansatz zum Schönen; Idealität ohne Sinnlichkeit kann nicht einen Augenblick dem Schönen auch nur ähnlich sehen, sondern gehört bloß in das Gebiet des Wahren und Guten. Das echte Schöne aber kann natürlich nur hervorgebracht und verstanden werden, wo beide Richtungen, die idealistische und realistische, zusammentreffen, sowohl in der Phantasie des Künstlers, als in der Philosophie des Ästhetikers. Hat nun Fichte dennoch in diesem Punkte seinen Idealismus zu überwinden einen Schritt getan, so hätte er aus dem erwähnten Begriff des Schönen den des Erhabenen ganz einfach entwickeln können, wenn er gesagt hätte, daß das Erhabene die Welt ebenfalls als ein Produkt des Geistes darstelle, aber auf negative Weise und mit Abschreckung des gemeinen Bewußtseins; wo alsdann auch der Übergang zum Komischen sich von selbst dargeboten hätte. Doch Fichte wollte keine Ästhetik schreiben; ich erwähne dies nur, um vorläufig anzudeuten, wie einfach die Nachbarbegriffe des Schönen sich entwickeln lassen, wenn man dieses selbst richtig aufgefaßt hat.

Die Reflexionsphilosophie jener Zeiten läßt jedoch solche helle Blicke in das Wesen des Schönen nur als Zufall und Seltenheit erscheinen; sie konnte über die Trennung der Gegensätze, aus deren innigster Einheit das Schöne gerade besteht, nicht hinauskommen. Erst mit dem Eintritte der Schellingschen Philosophie schöpft man wahre Luft. Seit seinem Auftreten ist ein System der Ästhetik erst möglich geworden, da er zuerst den Standpunkt der Idee wieder einnahm. Wie von praktischer und kritischer Seite indessen ein Lessing, Winckelmann, Herder, Goethe reinen Boden gemacht hatten, ist hier nicht auszuführen. Es hatte dem achtzehnten Jahrhundert auch zu sehr an guter Kunstanschauung gefehlt; ein Zeitalter, dessen Phantasie sich nicht an wahrhaft Schönem genährt hat, wird auch nichts Erschöpfendes über das Schöne zu sagen wissen. Namentlich hatte es auch zu sehr an der Kenntnis plastischer Schönheit gefehlt, bis Winckelmann kam. Man weiß, was Goethe

für ein Licht aufgieng, als er die antike Kunstwelt kennen lernte. Eben die plastische Schönheit ist der schlagenste faktische Beweis jener Einheit, welche der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts so ganz abhanden gekommen war, der Einheit von Natur und Geist. Denn woher die Idealität, der Stempel des Göttlichen in der Form des menschlichen Körpers als solcher und ganz abgesehen vom spezifisch sittlichen Ausdruck, woher, wenn nicht der Demiurg, der im Reiche der Körper waltet, ein Zwillingsbruder des Geistes ist? Woher die freie Zustimmung der Sinnlichkeit zu einem sittlichen Impulse, in welche Schiller die Anmut setzt, wenn die Sinne und die Vernunft durch eine absolute Kluft getrennt sind, welche in eben diesen Untersuchungen auszufüllen niemals ernstliche Anstalt gemacht wird? Die Schönheit, sagt Schiller, ist die Bürgerin zweier Welten, deren einer sie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur und erlangt in der Vernunftwelt ihr Bürgerrecht. Wie kann sie es aber erlangen, wenn diese zwei Welten toto coelo divergieren? Und ist unter diesen Umständen nicht zu fürchten, daß ihre Stellung in der Vernunftwelt immer die der Juden im römischen Reich bleiben werde? Mit dem Prinzip der absoluten Indifferenz oder der Einheit des Idealen und Realen war nun jene Kluft überwunden und das Schöne mit einem Schritte wieder in seine Würde eingesetzt. Jetzt ist es klar, was ein schöner Gegenstand sei. Es ist derjenige, in welchem jene ursprüngliche Einheit des Idealen und Realen zur Erscheinung kommt, der uns in der Form eines beschränkten Naturwesens das Absolute, Unendliche widerstrahlt. Die bisherige Philosophie hatte die Natur verachtet oder geleugnet. Jetzt begreift man, wie diese etwas Schönes hervorbringen kann, weil sie nämlich unbewußter Geist ist, wobei jedoch die Mängel der bloßen Naturschönheit (d. h. der nicht durch die Kunst reproduzierten, unmittelbar vorliegenden) keineswegs übersehen werden. Die höhere Vereinigung des Subjektiven und Objektiven, des Bewußten und Unbewußten, der Freiheit und Notwendigkeit zu absoluter Identität existiert im künstlerischen Genie und durch dasselbe in der Kunst der vollkommensten Ineinsbildung des Realen und Idealen, worin Seele und Leib wie mit einem Hauche geschaffen sind. (Vgl. Schellings transz. Idealism., Meth. des akad. Studiums, Rede über d. Verh. der

bildend. Künste zu der Natur.) Schelling hat zwar das Land nur entdeckt und den Anbau anderen überlassen. Gegeben jedoch war mit diesem neuen Prinzip der Keim zu organischer Entwicklung der wissenschaftlichen Ästhetik, und nun erst konnte von einem inneren Zusammenhang des Systems, namentlich also auch von einer spekulativen Ableitung der Begriffe des Erhabenen und Komischen die Rede sein.

Das große Verdienst der ersten umfassenden Ausführung dieser neuen Ideen gebührt Solgern, und man kann von ihm in einem ganz anderen Sinne, als von Baumgarten, sagen, er habe die erste Ästhetik geschrieben. Hier (siehe Erwin und Vorlesungen über Ästhetik, herausgegeben von Heyse 1829) erscheint zuerst ein gegliedertes Ganze organisch aus einer Idee gebildet, der Idee, daß das Schöne sei die Einheit der Idee und der Erscheinung, des Allgemeinen und Besonderen. Solger ist es nun auch, welcher dasjenige Verhältnis des Erhabenen und Komischen zum Schönen, welches hier entwickelt werden soll, zuerst ausgesprochen hat, wiewohl nur in Umrissen und ohne die innere Ordnung, die ich für die richtige halte. Denn er führt das Erhabene und Komische nur unter andern Gegensätzen auf, durch welche die Idee des Schönen wirklich werde, und bringt diese Begriffe so in einen ihnen fremden Zusammenhang mit der Frage, ob es außerhalb der Kunst in der bloßen Wirklichkeit wahre Schönheit gebe. (S. Vorles. Erster Teil, 2. Abschnitt*). Allein das Erhabene und Komische sind Momente des Schönen, mag dasselbe in der unmittelbaren Wirklichkeit oder in der Kunst erscheinen; beide ziehen sich durch das ganze Reich des Schönen hindurch, durch den Gegensatz der geistigen und körperlichen Schönheit, der antiken und modernen usw. (denn daß in einzelnen Künsten das Komische keine Stelle findet, kommt hier nicht in Anschlag), und sie können daher nicht zwischen jenen Gegensätzen, welche Solger an der genannten Stelle aufführt, erwähnt werden. Freilich sagt Solger (Vorlesung S. 181), ein Kunstwerk könne nicht erhaben und schön zugleich sein, sondern eine von beiden Seiten werde immer überwiegen. Ich glaube dies nicht, und ich berufe mich auf So-

*) Ich zitiere hier und an andern Orten lieber nach den Vorlesungen als nach dem Erwin, weil in denselben der wissenschaftliche Begriff und Zusammenhang ohne subjektive Zutat klarer hervortritt.

phokles. Vielmehr, weil das Erhabene und Komische wesentlich im Schönen begriffen ist und auf dem gesamten ästhetischen Gebiete mit dem Schönen (natürlich aber nicht notwendig in einem und demselben Kunstwerke) vorkommt, so müssen beide Begriffe nach meiner Ansicht in dem ersten metaphysischen Teile der Ästhetik ihre Ausführung finden, aber nicht mit der Seitenbeziehung wie bei Solger. Dieser erste Teil entwickelt dann die allgemeinen Bestimmungen des Schönen noch ganz abgesehen von der Frage, wie und wo sich die Idee des Schönen in Wirklichkeit setze, in der Natur oder in der Kunst, oder in beiden und in der einen reiner als in der andern usw. Man kann diesen ersten Teil die Ontologie der Ästhetik oder die Metaphysik des Schönen nennen; die weiteren Teile des Systems müssen dann entwickeln, wie sich die abstrakte Idee des Schönen in Existenz setzt: in der Natur und gesamten unmittelbaren Wirklichkeit (also auch der Geschichte) objektiv, in der Phantasie subjektiv, am adäquatesten in der Kunst, welche zugleich subjektiv ist (aus einem bewußten Geiste kommt) und zugleich objektiv, indem sie ihrem Ideal eine äußere, vom Subjekt abgelöste Existenz gibt.

Die immanente Entwicklung des Erhabenen und Komischen aus dem Schönen, welche ich hier, auf Solgerschem Grunde fortbauend, auszuführen gedenke, und die Einteilung, welche hieraus für den ersten allgemeinen Teil der Ästhetik hervorgeht, kommt auch mit derjenigen im allgemeinen überein, welche Weisse in seinem System der Ästhetik (Leipzig 1830) aufgestellt hat; weiter aber werde ich auf diese Schrift nicht zurückkommen, denn nur zufällig treffe ich mit ihr zusammen. Sie hat das Verdienst einer fleißigen Verarbeitung der neueren Fortschritte der Philosophie des Schönen; aber indem sie zum voraus den Lebenskeim dieser Fortschritte, die Idee der Einheit von Denken und Sein, hinwegschneidet und somit der Dialektik alle objektive Bedeutung und Immanenz abspricht, indem sie diese absolute Opposition gegen Hegel, diesen Rückschritt aus aller Philosophie hinaus auf den Standpunkt des gemeinen Verstandes für eine Fortbildung der Hegelschen Philosophie zu erklären wagt, ist es kein Wunder, daß im Verlaufe die beständig wiederholte Versicherung, daß der Leser nun so eben den oder jenen Begriff dialektisch umschlagen sehe, mit der ganz unflüssigen Materie selbst, der sie

obenauf geklebt ist, ein außerordentlich verzwicktes Ganze bildet. Die Darstellung ist ein sprechendes Bild eines solchen Inhalts; sie schleppt sich keuchend, mit überflüssigem, spekulativem Trödel umhängt, an allen Gliedern verzogen und verrenkt durch das Gestrüppe ihrer langatmigen Sätze und martert jeden Nerven des Lesers.

Durch die Ausstellungen, die ich an Solgers Anordnung machte, ist bereits ausgesprochen, daß und warum ich mit Hegels Behandlung meines Gegenstandes nicht einverstanden bin. Hegel widmet ebenfalls dem Erhabenen und Komischen keine integrierende Betrachtung in dem ersten allgemeinen Teile seiner Ästhetik, sondern es kommt erst im zweiten Teile, der von den verschiedenen Kunstformen, wie sie als historische Stufenfolge auftreten, von dem Symbolischen, Klassischen und Romantischen handelt, die Erhabenheit vor als die orientalische, namentlich jüdische Anschauungsform, und wo das Komische seine Stelle finden werde, ist nach dem erschienenen ersten Teile noch nicht zu erraten. Dieses treffliche Werk, worin Hegels Geist über alle diejenigen seinen Triumph feiert, welche meinen, daß der Begriff etwas Leeres und Abgezogenes sei, das unfehlbar an der Welt des Schönen seine Grenze finde, hat, wie ich glaube, hier doch einen Fehler in seiner Anordnung. Ich muß nämlich darauf zurückkommen, daß die Lehre vom Schönen in seinen allgemeinen Bestimmungen unmöglich erschöpft werden kann, wenn man nicht das Erhabene und Komische schon in diese allgemeine Entwicklung aufnimmt. Schon die Beobachtung, daß ein reicher Dichtergeist, wie Shakespeare, die Welt des Schönen auch nach diesen Seiten hin durchwandert, beweist einen innern Zusammenhang, dem auch eine abgesonderte Untersuchung zu widmen ist, damit nicht wesentliche Glieder weiterhin in den Verlauf des Systems verzettelt werden. Es wird dadurch im allgemeinen Teile keineswegs zu viel vorweggenommen, denn wenn in diesem allerdings das Erhabene nach seinen Hauptmomenten bereits entwickelt ist, so bleibt dann nachher noch genug zu sagen übrig darüber, wie es sich z. B. in der orientalischen Kunst gestaltet hat. Umgekehrt darf man jener allgemeinen Entwicklung im ontologischen Teile nicht den Vorwurf der Unvollständigkeit machen, weil z. B. die Gestaltung des Erhabenen in der hebräischen Poesie hier nicht vorkommt oder nur beispielsweise, sondern dies auszuführen bleibt eben dann den weiteren Abschnitten des Systems vor-

behalten. Hegel spricht nur von dem Erhabenen, wie es durch die Kunst entsteht; allein er hat doch der Naturschönheit im ersten Teile eine Stelle angewiesen. Wie das Schöne, so kommt nun auch das Erhabene in der Natur vor und muß daher auch in dieser Erscheinungsweise beleuchtet werden. Es handelt sich bei Hegel freilich dort von einem anderen Gegensatze, als den ich hier meine, nämlich von dem zwischen Naturschönheit und Kunstschönheit, während ich, wenn ich sage, es gebe ein Erhabenes in der Natur, dieses nicht von dem Erhabenen in der Kunst, sondern in der geistigen Welt unterscheide, welches letztere insofern auch der bloß natürlichen Existenz des Schönen und seiner Momente angehört, als es in der von der Kunst nicht reproduzierten Wirklichkeit vorkommt. Dabei bleibt aber dennoch richtig, daß das Erhabene nicht bloß in dem konkreten, sondern schon in dem allgemeinen Teile der Ästhetik vorkommen muß.

Ich habe in diesen einleitenden Bemerkungen mehr von den Ansichten der Ästhetiker über das Erhabene als über das Komische gesprochen, teils weil der richtigen Ergründung des Komischen die des Erhabenen vorhergehen muß, teils weil über dieses wirklich mehr geschrieben ist. Man kann zwar von dem Komischen sagen, daß der allgemeine Begriff desselben schon früh richtig aufgefunden wurde, weil es mehr in die Augen springt. Denn daß dasselbe aus einem Kontraste zu erklären sei, hat man früh entdeckt, und schon das *ἁμάρτημα* und *αἶσχος* des Aristoteles, die turpitudo et deformitas des Cicero (de oratore II 58) lassen sich darauf zurückführen. Home, Gerard, Batteux, Beattie, Priestley, Mendelssohn, Flögel, Eberhard erklären mit verschiedenen Modifikationen das Komische aus dem Kontraste, Kants Erklärung sagt im Grunde dasselbe, ebenso die Definition Sulzers und anderer, die das Komische in eine Ungereimtheit oder in ein Mißverhältnis setzen. Allein ein organischer Zusammenhang mit den übrigen ästhetischen Grundbegriffen kam keinem von diesen Schriftstellern zum Bewußtsein; auch ist es natürlich, wenn dieser aufgefunden werden soll, nicht genug an der allgemeinen Entdeckung, daß dem Komischen ein Kontrast zugrunde liege, etwa mit dem Zusatze, daß dieser unvermutet eintreten müsse. Jean Paul hat zuerst das Verdienst, den allein richtigen Übergang zum Komischen in seiner Vorschule der Ästhetik gefunden zu haben, ohne

jedoch seinen Gedanken wissenschaftlich zu verarbeiten. Von Solger ist bereits gesprochen.

Die folgende Untersuchung muß von dem Begriff des Schönen ausgehen. Sie schließt sich hierin ganz an die Ideen der neueren Philosophie an und setzt bei dem Leser den Standpunkt derselben als bekannt voraus. Die Ästhetik lehnt sich überhaupt in Beziehung auf ihre Basis, die Definition des Schönen, an die Metaphysik an, deren Aufgabe es ist, diejenige Einheit scheinbar Entgegengesetzter, die das Schöne ist, in logischer Notwendigkeit entstehen zu lassen, und so dem Schönen den Boden zu bereiten. Es muß sich ein echtes philosophisches System dadurch bewähren, daß auf dem Gipfel der Metaphysik von selbst die Perspektive in die Ästhetik sich eröffnet, indem aus der höchsten Idee das Wesen der Schönheit hervorgeht. An diesen Punkt in der Metaphysik knüpft dann die Ästhetik ihren Faden an. Für denjenigen, dem die metaphysischen Vorbegriffe fehlen, stringente Beweise zu führen, darauf muß sie verzichten. Die Schule der Dialektik, in welcher das starre Kleben des Verstandes an einseitigen Reflexionsbestimmungen abgelegt wird, muß, wenn von irgendeinem, gewiß von demjenigen durchgemacht sein, der sich an die Philosophie des Schönen begibt. Denn die Gegensätze, aus deren getrenntem Festhalten der Verstand nicht hinauskommen kann, zu vereinigen, das Relative und Beziehungsweise, was dessen Element ist, aufzulösen, das ist eben die Natur des Schönen, und weil es sich von dem gemeinen Verstande nicht erkennen läßt, deswegen hat man so lange gemeint, es lasse sich gar nicht erkennen. Den Beweis der Richtigkeit seiner Grunddefinition kann nur, wie rückwärts die Metaphysik, so im Verlaufe das ganze System der Ästhetik selbst geben. Nur dies kann etwa am Anfange des Systems geschehen, daß man auf einige Hauptmißverständnisse, die der philosophischen Idee des Schönen im Wege stehen, aufmerksam macht und den Grund des Irrtums aufweist. Übrigens, da diese Blätter nicht den Zweck haben, den ganzen ersten Teil der Ästhetik auszuführen, so müssen sie sich schon deswegen in Beziehung auf den Begriff des Schönen kürzer fassen, auch abgesehen davon, daß in dem ersten metaphysischen Teile der Ästhetik das Schöne zunächst nur allgemein und abstrakt betrachtet wird, um erst in den folgenden Teilen sich mit einem Inhalte zu bereichern. Dieser erste Teil hat zuerst von dem einfach Schönen zu handeln, so-

dann zweitens von dem Gegensatze im Schönen oder vom Kontraste, worunter das Erhabene und Komische begriffen ist, und fürs dritte hat er nachzuweisen, wie das Schöne aus diesem Kreislaufe in sich als erfüllte und vermittelte Einheit zurückkehrt. Es wäre demnach die Einteilung folgende:

I. Das einfach Schöne.
II. Der Kontrast im Schönen.
A. Das Erhabene.
B. Das Komische.
III. Rückkehr des Schönen in sich selbst.

Bloß der äußern Symmetrie wegen, da N. III. nur einer ganz kurzen Ausführung bedarf, ziehe ich folgende Anordnung vor:

I. Das einfach Schöne.
II. Das Erhabene.
III. Das Komische.

Rückkehr des Schönen in sich selbst.

I. Das einfach Schöne.

Das Schöne ist das „sinnliche Scheinen der Idee", die Idee in begrenzter Erscheinung. Es ist eine einzelne empirische Erscheinung, und diese Erscheinung drückt durch ihre Form nichts aus als die Idee, so daß in der Idee nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre.

Wir haben also drei Momente: die Idee, die sinnliche Erscheinung und eine Einheit beider. Jedes dieser Momente ist für sich abgesondert zu betrachten, eine Trennung, die nicht das Schöne selbst darbietet, sondern nur die Wissenschaft vornimmt.

Erstens die Idee. Es kann unter diesem Worte entweder die absolute Einheit verstanden werden, in welcher alle Gegensätze gelöst sind, oder aber ein einzelner Gedanke des Geistes, und es fragt sich, in welchem Sinne der Ausdruck in unserer Definition des Schönen genommen werde. Die Sache verhält sich so: im Schönen offenbart sich zunächst eine einzelne bestimmte Idee, und hie-

durch mittelbar die höchste. Hegel wendet in seiner Ästhetik die Definition so, daß unter Idee unmittelbar die höchste Einheit zu verstehen sei, und dringt (z. B. S. 96, 97) darauf, das Ideal sei nicht so zu verstehen, als drücke es nur diese oder jene Idee aus, sondern die absolute Idee als in sich konkrete Totalität bilde erst in der Form individueller Wirklichkeit erscheinend, das Ideal. Hegel hat bei der Kunst immer ihre weltgeschichtliche Einheit mit der Religion im Auge und muß daher notwendig auf diese Seite des Ideals das Gewicht legen. Allein ich glaube, der Satz, daß im Ideal die höchste Idee sich ausspreche, muß erst als Resultat hervorgehen, nachdem entwickelt ist, daß das Ideal zunächst allerdings nur diese oder jene Idee enthalte; denn auch zugegeben, daß die wahre Kunst notwendig im Dienste der Religion arbeite, so hebt doch auch das religiöse Kunstideal nur eine bestimmte Seite der Gottheit hervor, was nicht nur die Mehrheit der griechischen Götterideale, sondern auch das christliche Kunstideal beweist, welches den Inhalt der göttlichen Idee nur in einem Kreise von mehreren göttlichen Gestalten verkörperte. Dazu kommt aber, daß die Kunst nicht notwendig in ausdrücklichem Zusammenhange mit der Religion stehen muß, wie sie sich denn wirklich seit der Reformation von diesem Bunde emanzipiert hat und weltlich geworden ist, und zwar gewiß nicht zu ihrem Nachteile. Denn auch diese säkularisierte Kunst läßt uns in jedem echten Produkte die höchste Idee ahnen, aber nur dadurch, daß sie uns eine einzelne, bestimmte Idee in adäquater sinnlicher Erscheinung vor Augen führt. Also zunächst stellt das Schöne nur eine einzelne Idee dar, die in einer bestimmten, sinnlichen Gestalt zur Erscheinung kommt. Indem es uns aber auf diese Weise die Einheit des Geistigen und des Natürlichen auf einem bestimmten Punkte, in einem einzelnen Falle anschauen läßt, so bringt es uns mittelbar die höchste Einheit des Idealen und Realen, also die absolute Idee zur Anschauung. Nur mittelbar; denn die absolute Einheit des Wirklichen und des Idealen kann eigentlich nie auf einem einzelnen Punkte sich erschöpfen und fix und fertig auf die Oberfläche treten, sondern nur die Totalität alles Seienden kann den ganzen Inhalt des Absoluten verwirklicht darstellen, nur das ganze Universum kann der vollkommene Spiegel des göttlichen Lebens sein, wie z. B. nicht ein einzelner Mensch, ein einzelnes Volk die ganze Aufgabe der Mensch-

heit und am allerwenigstens in einem einzelnen Momente löst, sondern nur die Gesamtheit der Völker im gesamten Verlaufe der Geschichte. Deswegen kann auch das Schöne nicht diese höchste Einheit unmittelbar darstellen, sondern es zeigt den Zwiespalt zwischen Idee und Erscheinung nur in einer bestimmten Gestalt, in einem bestimmten Falle gelöst, dadurch aber überzeugt es uns, daß an sich dieser Zwiespalt absolut gelöst sei; es stellt uns den Geist auf einer einzelnen Stelle des Weltganzen als von der Synthese befreit, die Welt als vom Geiste ganz durchdrungen und verklärt dar, und indem wir dies sehen, leuchtet uns ein, daß in der höchsten Idee dieser ganze Gegensatz aufgehoben sei. Darum sprengt das Schöne alle Bande der Furcht und des Zweifels in unserer Seele und überrascht uns als eine Erscheinung aus einer höheren Welt, wo die reine Harmonie wohnt. Wir sehen in der Sixtinischen Madonna die vollendete Weiblichkeit Fleisch geworden, und jetzt glauben wir an die Wahrheit nicht nur des weiblichen, sondern jedes Ideals.

Es reicht aber nicht hin, dargetan zu haben, daß im Schönen zunächst eine einzelne und bestimmte Idee in vollkommener Verwirklichung erscheine, sondern es ist nun erst zu erörtern, wie sich die Idee, die sich zum Inhalte des Schönen qualifiziert, von jeder andern, die sich hiezu nicht qualifiziert, unterscheide und was näher unter Idee verstanden sei. Hier gilt der Kanon, daß die durch das Schöne darstellbare Idee nicht mit dem abstrakten Begriffe zu verwechseln ist. Einen abstrakten Begriff aber nenne ich hier jeden Begriff, der eine bloße Beziehung ausdrückt und nicht in einer selbstständigen Existenz für sich zur Erscheinung kommt. Man nennt sonst auch Gattungsbegriffe abstrakt, und es wäre, nimmt man das Wort so, z. B. der Begriff Pferd, Knabe, Greis, Schicksal usw. nicht ästhetisch darzustellen. Dies ist aber unrichtig; der Gattungsbegriff, d. h. der Begriff, der eine Sphäre wirklicher Existenzen unter sich befaßt, ist nur für den Nominalisten ein abstrakter, und er läßt sich allerdings nicht nur in der schönen Kunst darstellen, sondern die Wirklichkeit selbst, wenn sie ihn in einem Individuum oder in einer Begebenheit vollkommen darstellt, gewährt den vollen Eindruck des Schönen. Dagegen die Begriffe Verhältnis, Kausalität, Wechselwirkung, Zwecke usw. lassen sich nicht darstellen, weil sie nur an und zwischen den Dingen sind, und keine Sphäre von Existenzen unter sich begreifen, welche von

ihnen als von ihrem Lebensprinzip ausgefüllt würden. Beispiele, wie die genannten, sind freilich ganz einleuchtend, denn das begreift sich von selbst, daß Verstandeskategorien nicht ästhetisch darstellbar sind, allein auch im Reiche des wirklichen Lebens, des natürlichen und geistigen, gibt es eine Menge solcher, scheinbar inhaltsvollerer, bloßer Beziehungsbegriffe, welche häufig genug von verirrten Künstlern für ästhetisch gehalten wurden. Der Begriff Kollision von Pflichten z. B. ist kein abstrakter; er läßt sich im Drama darstellen. Denn er ist solcher Art, daß ein bestimmter, anschaulicher Fall von ihm als von seiner Seele ganz erfüllt sein kann. Dagegen der Begriff Unsterblichkeit ist ein abstrakter und nicht ästhetischer; denn er bezeichnet bloß die Vorstellung von etwas Künftigem, nichts Vorhandenes, das einem bestimmten Falle ganz als der ihn erfüllende Inhalt innewohnen kann. Ich kann allerdings versuchen, einen Menschen zu malen, der von der Idee der Unsterblichkeit soeben begeistert ist, allein es wird gewiß nicht ohne allegorische Attribute, also ohne prosaische Aushilfen (denn die Allegorie ist prosaisch) gelingen; denn solche Begriffe sind nicht fähig, auf der sichtbaren Oberfläche einer menschlichen Gestalt erkennbar zu werden, sich als Miene, Gebärde usw. ganz zu verkörpern; und daran sind nicht bloß die Grenzen der Malerei schuldig, aus welcher dies Beispiel gewählt ist, sondern auch die an Mitteln reichste Kunst, die Poesie, wird sie zwar in einem größeren Ganzen auch darstellen, aber sie nie zur Grundidee desselben machen können, es sei denn im lyrischen Gedichte, das wegen seiner subjektiven Natur solche abstraktere Themen auch zuläßt, doch ohne in denselben zu glänzen. Übrigens ist aus demselben Grunde alles bloß Nützliche und Zweckmäßige aus dem Reiche des Schönen ausgeschlossen, weil es nur einem Beziehungsbegriffe, keiner freien, selbständigen Idee seine Existenz verdankt.

Ästhetische Ideen können also nur solche sein, welche im Reiche des wirklichen Daseins, der Natur und der Menschheit, einer wirklichen Existenz und Begebenheit als wirkendes Prinzip zugrunde liegen können, welche einer völligen Ensarkosis fähig sind, Ideen substanzieller Natur. Hier kommen wir auf einen Punkt, dessen schärfere Erwägung manche Streitigkeiten über den Begriff des Schönen schon hätte ersparen können. Die ästhetisch darstellbare Idee nimmt nämlich ebenso viele Gestalten an, als es in der Wirklichkeit verschiedene

Reiche des Seins und Tuns gibt, sie ist als eine Skala zu betrachten, welche vom Niedersten aufsteigend immer geistiger wird, immer inhaltvollere Stufen ersteigt, um in dem höchsten Produkte der Schönheit, der Tragödie, ihren ganzen Reichtum als bedeutungsvolle Einheit von mehreren untergeordneten Ideen zu entfalten. Sagt der eine: das Schöne ist die Idee in adäquater sinnlicher Form, und hat dabei eine Tragödie im Auge, so kann ein anderer einwenden: aber ein Pferd, eine Ziege, eine Landschaft kann doch auch schön sein; wo ist denn hier die Idee? Dieser Einwurf setzt nun eben einen zu engen Begriff des Wortes Idee voraus, da dieses eine Stufenfolge verschiedener Bedeutungen annimmt. Die Schönheit nämlich, wenn sie in das Reich des Geistes eingetreten ist, hat die Idee im Sinne eines bewußten Gedankens zu ihrem Inhalt, allein bis sie in diesen Kreis eintritt, durchläuft sie eine Reihe von Phasen, in welchen die Idee ein unbewußtes Tun der Natur ist, εἶδος, Gattungsbegriff, nicht im subjektiv logischen, sondern im objektiven platonischen Sinne, und unter diesen unbewußten Naturgedanken ist wieder ein weiter Kreis unendlich verschiedenartiger Stufen. Je näher nun eine Stufe dieser bewußtlosen Naturschönheit derjenigen Schönheit steht, deren Form der Ausdruck einer bewußten geistigen Idee ist, der menschlichen, desto größer die Schönheit. Denn streng genommen und im vollen Sinne beginnt doch allerdings die Schönheit erst mit der menschlichen Gestalt, da hier die Natur erst erreicht hat, was sie wollte, nämlich die Gestalt, welche das Organ des Geistes zu sein fähig ist. Aber auch hier ist wieder ein Stufenunterschied, denn die menschliche Gestalt selbst kann ja betrachtet werden, entweder nur von seiten ihrer vegetabilen Schönheit, oder als Ausdruck eines sittlichen Gehalts, eines Charakters, wo denn die erstere Auffassung noch ins Reich der unbewußten Schönheit, in welchem die Idee gleich Gattung ist, hinüberblickt und erst die letztere ins Gebiet der geistigen Schönheit eingetreten ist. Je weiter entfernt eine Gattung des Naturgesetzes von diesem höchsten Produkte liegt, in welchem die Natur sich selbst übertrifft, desto größer ist die subjektive Zutat des Anschauenden, damit sie schön gefunden werde. Eine Pflanze enthält immer noch einen Gattungsbegriff, der eine organische Gliederung aus sich hervortreibend ein wirklich schönes Gebilde erzeugt, aber die unorganischen Potenzen, sofern aus ihren Verhältnissen landschaftliche

Schönheit entsteht, setzen am meisten voraus, daß der Betrachtende erst seinen Standpunkt wähle, die rechte Stimmung mitbringe usw. Das Licht macht hier eine eigentümliche Ausnahme; es kann wegen seiner symbolischen Ähnlichkeit mit dem Geiste unmittelbaren ästhetischen Eindruck machen, namentlich als Durchsichtigkeit gewisser Körper.

Wenn nun aber die Frage entstehen sollte, wie denn so untergeordnete Existenzen, als z. B. ein Baum, ein Pferd, denjenigen Eindruck machen können, der oben dem Schönen vindiziert wurde, daß es nämlich die Lösung des höchsten Zwiespaltes zwischen Idee und Wirklichkeit dem Anschauenden ankündigt, so darf nur die innere Einheit des Universums nicht außer Augen gelassen werden. Jeder wahre und notwendige Gedanke bildet ein Glied in der Kette der gesamten Wahrheit; daher eine, wenn auch untergeordnete, Idee im adäquaten Bilde ausgedrückt mich allerdings in den Mittelpunkt des Idealen versetzen und mir die Einheit der ganzen Welt der Ideen mit der ganzen Welt der Erscheinungen beglaubigen kann. Ein fehlerloses Pferd, das uns den vollen Begriff dieser Tiergattung gleichsam verkörpert vor Augen stellt, macht zwar freilich nicht den Eindruck auf uns wie eine menschliche Gestalt, aber doch, weil wir die Gattung in einem Individuum mangellos dargestellt sehen, werden wir an die Einheit des Allgemeinen und Individuellen überhaupt erinnert. Die Gattung des Pferdes nimmt auf der Stufenleiter des organischen Lebens ihre bestimmte Stelle ein, sie zeigt uns dasselbe allgemeine Leben, das im System der gesamten Natur sich verwirklicht, in einer bestimmten Form seiner Offenbarung; wir erblicken also die Vollkommenheit, die Vortrefflichkeit und schöne Bestimmtheit der Natur überhaupt hier in einem besonderen Wesen, das uns nun als Symbol des mangellosen Naturlebens anspricht. Da nun im Dasein Alles zusammenhängt, jedes Höhere im Niederen vorbereitet ist, so ahnen wir auch in dieser untergeordneten Gestalt durch die ferneren Entwicklungen hindurch die geistige Schönheit und sehen die höhere und höchste Einheit von Natur und Geist voraus.

Einem anderen, sehr scheinbaren Einwurf ist hier ebenfalls noch zu begegnen. Wenn jedes Produkt in der Natur schön ist, das seine Gattung mangellos in sich darstellt, warum nicht auch die Kröte, das Krokodil usw.? Und wenn die Schönheit um so höher ist, je mehr sich ein Naturwesen der menschlichen Gestalt nähert, wie kommt es,

daß ein wohlgeformter Baum schöner ist, als ein fehlloser Igel oder Affe? Dieser Punkt erledigt sich jedoch einfach, wenn man erwägt: fürs erste, daß es Arten geben kann, welche ihre Gattung nicht so vollkommen darstellen, als eine niedrigere Gattung von Naturwesen durch gewisse ihrer Arten dargestellt wird. Das vegetabile Leben wird von einer Linde, die ein glückliches Gedeihen hatte, viel vollkommener dargestellt als das tierische von einem Geschöpfe, das mit einer stachlichten Hornmasse rings umgeben ist; denn diese Stacheln erinnern an unlebendige Naturprodukte, an Dornen u. dgl. Ein vollkommenes Tier ist schön, aber es gibt Tiere, mit deren Hervorbringung die Natur sich noch in Bildungen versucht, die diesem Gattungsbegriffe noch nicht recht adäquat sind, und die daher als Tiere unvollkommener erscheinen als eine wohlgebaute Pflanze. Ebenso im Pflanzenreich gibt es Arten, die häßlicher aussehen als unorganisch aufgehäufte Massen, weil sie selbst noch zu sehr an das Unorganische erinnern durch Starrheit und Rauheit ihrer Formen. Also was innerhalb der Grenzen seiner Gattung vollkommener ist, als was eine höhere Gattung in unvollkommener Spezies darstellt, ist schöner als dieses. Fürs Andere folgt aus dem Gesagten, warum die Übergangsstufen der verschiedenen Naturreiche gewöhnlich häßlich sind und warum dies unserem Hauptsatze keineswegs widerspricht. Die Tiere, die einen Übergang vom Pflanzenreich ins Tierreich bilden, ferner die Amphibien, das Geschlecht der Fledermäuse als Mittelding zwischen Vogel und Säugetier, der Affe als ein verunglückter vorläufiger Versuch der Natur, es vom Tiere zum Menschen zu bringen, sind häßlich; denn bei diesen Tieren hat eben der Gattungsbegriff selbst etwas Unklares und Verworrenes in sich, da sie weder das Eine noch das Andere recht sind. Die Individuen büßen das Verzwickte und Verschränkte in ihrer Gattung. Ein Ästhetiker, der zugleich gründlicher Physiolog wäre, müßte bis ins kleinste Detail des Baues von einem solchen Tiere angeben können, worin diese in der Gattung selbst begründeten Mängel bestehen. Also jedes Wesen, das seine Gattung vollkommen darstellt, ist schön, vorausgesetzt, daß die Gattung in Wahrheit eine Gattung ist, d. h. nicht als Übergangsstufe etwas Widersprechendes in sich trägt.

Diese Bemerkungen hielt ich für notwendig, um Einwendungen zu begegnen, die aus dem Reiche der Naturschönheit gegen unsere

Definition genommen werden können, und um den Satz, daß die Schönheit als eine Skala zu betrachten ist, näher zu entwickeln. Bedenkt man aber, daß die wahre und volle Schönheit erst mit dem Menschen in die Welt eintritt, so beseitigen sich die meisten Einwürfe gegen die obige Definition durch die einfache Bemerkung, daß die Naturschönheit überhaupt erst eine Vorbereitung auf die geistige, menschliche Schönheit ist, daß die Schöpfung erst auf ihre Krone: den Menschen wartet, und von dem Reiche dieser geistigen Schönheit wird wohl die Richtigkeit unserer Definition nicht geleugnet werden. Wenn ich hiemit geistige und natürliche Schönheit unterscheide, so brauche ich kaum hinzuzusetzen, daß dieser Unterschied nur ein relativer ist. Denn es darf dem Schönen schlechtweg nicht fehlen.

Das zweite Moment, die sinnliche Erscheinung. Die Idee muß erscheinen, d. h. in individueller, begrenzter Gestalt uns entgegentreten, wenn irgend Schönes entstehen soll. Dies ist das wichtige Merkmal, wodurch sich das Schöne vom Wahren unterscheidet. Müssen wir in Beziehung auf das erste Moment schlechtweg darauf dringen, daß das Schöne eine allgemeine Bedeutung in sich trage, so kann von dieser Seite nicht genug premiert werden, daß es begrenzt und individuell sei. Dies gilt auch von der geistigsten aller Künste, der Poesie. Denn der Dichter hat nichts geleistet, der es nicht vermag, vor die Phantasie, d. h. vor die ideal gesetzte Sinnlichkeit des Lesers ein Bild mit bestimmten Umrissen zu zaubern. Longin hat dies sehr treffend hervorgehoben. *Περὶ ὕψους* Sect. 15, 1. *Ἰδίως δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοὔνομα (φαντασία), ὅταν, ἃ λέγῃς, ὑπ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῇς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῇς τοῖς ἀκούουσιν.* Dann wird eine Stelle aus dem Orestes des Euripides angeführt und gesagt: *Ἐνταῦθ' ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶδεν Ἐρινύας.* Wie vieles, was Poesie heißt, sinkt vor einer solchen Kernwahrheit zur Prosa herunter! Wie einfach ist dieses Gesetz, wie geläufig in der Theorie, und wie täuscht man sich doch in der poetischen Produktion! Dieses sinnliche Moment ist dasjenige, wodurch das Schöne erst vom Wahren und Guten sich unterscheidet, und wenn je davon die Rede sein könnte, was entbehrlicher sei im Schönen, die Idee, oder ihr sinnliches Scheinen, so wäre es die erstere.

Wir dürfen jedoch nicht vergessen, daß wir das sinnliche Moment im Schönen von dem geistigen nur in der Wissenschaft trennen; daher

ist die sinnliche Gestalt, wiefern sie Gestalt der Schönheit werden kann, von jeder andern streng zu unterscheiden, und zwar durch die Bestimmung, daß nur die von allem Stoffartigen, was sich als gemeine Wirklichkeit aufdringt, befreite reine Form des sinnlichen Gegenstandes schön ist. Man kann dies mit einem architektonischen Ausdrucke so bezeichnen: im Schönen kommt nicht der Durchriß, sondern nur der Aufriß in Betracht. Die äußere Gestalt des organischen Körpers ist durch dessen innere Struktur bedingt, auch die Farbe durch seine chemischen Verhältnisse. Der Physiologe betrachtet daher die äußere Gestalt nur zugleich mit diesem ihrem inneren Durchmesser, er erforscht, welchen Zwecken diese Einrichtung dient usw. Der Künstler aber oder jeder, sofern er die Natur mit ästhetischem Auge ansieht, abstrahiert von diesem materiellen Stoffe der Gegenstände und betrachtet bloß die Oberfläche. Im Schönen handelt es sich darum, nicht aus was ein materieller Gegenstand besteht, welchen Zwecken er dient usw., sondern wie er a u s s i e h t. Besonders in Beziehung auf das Gebiet der geistigen Schönheit ist dies klar. Hier kommt ein der sittlichen Welt angehöriger Begriff zur Erscheinung, und die menschlichen Gestalten, die als seine Träger auftreten, kommen nur so weit in Betracht, als sie denselben in ihrem äußeren Tun und Lassen an sich darstellen, während von ihren übrigen Zwecken und ihrer gemein empirischen Existenz abstrahiert wird. Der Grund dieser Ablösung der Oberfläche von dem Durchmesser der Dinge, welche im ästhetischen Gebiete vorgenommen wird, liegt einfach darin, daß die sinnlichen Erscheinungen hier als Bild und Hülle der Idee dienen, wobei ihre materielle Wirklichkeit nicht ins Spiel kommt. Nicht als müßte ein Gegenstand, sofern er als ein schöner betrachtet wird, etwas Anderes bedeuten, als er ist, denn dies würde in die Allegorie führen; aber die Bedeutung, das Allgemeine, der Gattungsbegriff in den Dingen soll, sofern sie schön sind, sie so durchleuchten, daß es sich nicht um die empirische Existenz dieses einzelnen Dings handelt. Wie wahr dies auch im Gebiete der bloß natürlichen Schönheit (in ihrem relativen Unterschiede von der geistigen) ist, zeigt sich besonders deutlich an den Bedingungen, an welche der Genuß einer schönen Landschaft geknüpft ist. Was unmittelbar vor den Augen des Spaziergängers liegt, läßt seinen landschaftlichen Schönheitssinn gleichgültig. Dieser Boden ist eine ato-

mistische Zusammensetzung von Sandkörnern, diese Mauer, die vor ihm steht, ist eine deutliche Masse von Steinen usw. Aber er entfernt sich, er sieht nun den Weg, auf dem er früher gieng, das Gebäude, das vor ihm stand, perspektivisch als einen Teil der Landschaft; das Massenhafte, die Zusammensetzung aus stoffartigen Atomen ist ihm nun verschwunden, er sieht diese Dinge als reine Form wie ein Gemälde, und jetzt — wenn anders die übrigen Bedingungen des Schönen nicht fehlen — wird, was er sieht, für ihn ideal; die Gebäude, die Berge, die Erdmassen erscheinen im zarten Dufte wie hingehaucht, der irdischen Schwere entnommen, und seine Seele taucht sehnsüchtig in die blaue Ferne.

Dieses Gesetz ist es, auf das in Goethes und Schillers Briewechsel so großes Gewicht gelegt wird, wenn wiederholt von der Entfernung alles bloß „Stoffartigen" vom ästhetischen Gesichtspunkte die Rede ist. Denn auch das pathologische Interesse an dem Stoffe einer Dichtung, auf welches dort der Ausdruck meistens bezogen wird, gehört unter dieses Gesetz und wird durch dasselbe abgewiesen. Es liegt in diesem Gesetze zugleich der Grund, warum unter den fünf Sinnen nur das Gesicht und Gehör Werkzeuge des ästhetischen Wohlgefallens sind; denn die anderen Sinne sind an die gemein materielle Existenz der Dinge geknüpft, welche sie chemisch zersetzen oder als dichten Körper betasten. Nur der Geruch nähert sich den geistigeren Organen, da er in einer interessanten Sympathie mit der Phantasie steht, und der Tastsinn kommt auf einer höheren Stufe, als an die er gewöhnlich gewiesen ist, noch einmal vor, sofern er auf ideale Weise im Auge mitgesetzt ist, wenn es plastische Schönheit auffaßt.

Was hier über die zum Schönen notwendige Ablösung der Oberfläche der Dinge von dem Durchmesser ihrer gemeinen Wirklichkeit gesagt wurde, versteht sich so sehr von selbst und ist schon so oft wiederholt, daß ein nochmaliges Aussprechen überflüssig scheinen könnte. Allein wie viele Künstler, Dilettanten, Kritiker hängen noch an dem Prinzip der Naturnachahmung, das durch diese allgemein zugestandene Wahrheit doch in seiner ganzen Verkehrtheit erscheinen muß! Wie verbreitet ist noch das Urteil, daß die Naturschönheit (d. h. die Naturschönheit im Gegensatze gegen die Kunstschönheit, nicht in dem gegen die geistige Schönheit, von welchem oben die Rede war) doch ungleich höher stehe als die Kunstschönheit! Wobei nicht er-

wogen wird, daß bei der Naturschönheit, damit sie eben zur Schönheit werde, dieser Läuterungsprozeß des unmittelbaren empirischen Gegenstandes, wodurch von seinem gegen die Schönheit der Oberfläche gleichgültigen Durchmesser abstrahiert, wodurch das Vergängliche und Störende, das auch dem schönsten Naturprodukte anhängt, demselben abgestreift wird, bereits von unserem Auge unserer Phantasie vollzogen sein muß, daß wir die Natur also erst unter den Gesichtspunkt des Kunstwerkes bringen müssen, um sie schön zu finden, und daß es also streng genommen gar keine Naturschönheit gibt.

Zu bemerken ist noch, daß keine bestimmte Beschaffenheit der sinnlichen Dinge als Kanon für die Schönheit aufgestellt werden kann; und zwar ebendeswegen, weil die Schönheit nichts Fixes und Abgeschlossenes, sondern ein durch ein System unendlicher Stufen sich bewegendes Lebendiges, weil sie dialektischer Natur ist. Die Wellenlinie ist schön, aber nicht alles Schöne hat Wellenlinien. Die Symmetrie, die Proportion kann schön sein, wie z. B. in der Architektur, aber sie erschöpft bei weitem nicht das Gebiet der Schönheit. Jede Definition des Schönen ist zu eng, welche mehr enthält, als daß diejenige Gestalt schön ist, in welcher eine Idee sich spiegelt, die ideale Gestalt. Die Definition, daß das Schöne Einheit in der Mannigfaltigkeit enthalte, fällt, richtig verstanden, mit dieser zusammen, aber sie bedarf dieselbe auch zu ihrer Ergänzung. Denn es muß erst hinzugefügt werden, daß es eben die Idee ist, welche der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Bestandteile die Einheit, die harmonische Durchsichtigkeit gibt. Nicht jede Einheit in der Mannigfaltigkeit ist ästhetisch.

Diese Bemerkungen berührten zum Teil bereits das dritte Moment des Schönen, das aber doch noch einer besonderen Beleuchtung bedarf, nämlich die absolute Vereinigung des geistigen und sinnlichen Elements. Was im Bisherigen auf allen Punkten sich bereits hervordrängte, ist nun noch ausdrücklich herauszuheben: Idee und sinnliches Gebilde sind im Schönen so vereinigt, daß nur ein künstliches und sekundäres Nachdenken, nicht die ästhetische Anschauung selbst sie zu trennen vermag, sie sind ineinander verschmolzen wie Seele und Leib. Es darf in der Idee nichts zurückbleiben, was nicht auf die sichtbare Oberfläche träte, und am sinnlichen Bilde darf nichts sein, was für sich und abgesehen von der Idee ein (stoffartiges)

Interesse in Anspruch nähme. Dies ist es, was ich oben mit dem Ausdrucke der harmonischen Durchsichtigkeit des sinnlichen Gegenstandes bezeichnete. Wie im reinen Kristalle alles materielle Dunkel aufgehoben ist, so daß die Atome, aus denen er besteht, für das Auge ganz in Licht zerfließen, so ist im schönen Gegenstande alle Fremdheit zwischen Idee und Stoff aufgehoben, ein reines Durchleuchten der Idee. Weder der Gedanke im Kunstwerke soll dem Anschauenden gesondert von seiner sinnlichen Erscheinung zum Bewußtsein kommen, noch diese gesondert von ihrer geistigen Bedeutung einen Reiz auf ihn ausüben. Hierin liegt der eigentliche Grund für die von Kant nur subjektiv erklärte Forderung, daß das ästhetische Wohlgefallen von der einen Seite nicht auf Begriffen beruhen, von der andern frei vom Interesse für die wirkliche Existenz des Gegenstandes, von allen Beziehungen der Begierde sein muß. Das ist die wunderbare Natur des Schönen, daß die zwei Welten, die in den Kämpfen und Unzulänglichkeiten des wirklichen Lebens einander in dem Grade abstoßen, in welchem sie auf ihre Spitze verfolgt werden, hier in demselben Grade zusammenfallen. Je individueller, konkreter, je klarer begrenzt die sinnliche Erscheinung, desto reiner offenbart sie die Idee. Je reiner die Idee aufgefaßt ist, desto vollkommener geht sie in das individuelle Bild ein, desto einleuchtender spricht sie aus ihm. Dies alles drängt sich in den Satz zusammen: das Schöne ist harmonisch. Ein Satz, der zur Definition nur deswegen nicht taugt, weil nicht alle Harmonie schön ist. Im wirklichen Leben müssen wir, wenn wir den Sinnen folgen, befürchten, die Ansprüche des Geistes zu verletzen, und wenn wir der Stimme des Geistes folgen, müssen wir oft genug die Ansprüche der Sinnlichkeit hintansetzen. Aber hier, im Reiche des Schönen, ist wolkenlose Heiterkeit. Hier dürfen wir sinnlich sein, denn hier sind die Sinne nur die gefälligen Schwestern des Geistes, dem sie auf blühenden Pfaden die reinste Nahrung zuführen. Hier sind wir als geistige Wesen befriedigt, ohne mit unserer Sinnlichkeit brechen zu müssen, und so schließt die Heiterkeit mit dem Ernste einen vollkommenen Frieden. Die Wirklichkeit ist von der Idee gesättigt, und die Idee läßt sich ganz in die Wirklichkeit herab. Der höchste und herbste Gegensatz ist gelöst. Es ist Sonntag. Werktagsseelen begreifen dies nicht und schreien über Unsittlichkeit.

In der bisherigen Entwicklung suchte ich bereits einzelnen Skrupeln

gegen die spekulative Bestimmung des Schönen namentlich dadurch zu begegnen, daß ich auf die stufenförmig fortwachsende Lebendigkeit desselben aufmerksam machte. Hiezu füge ich noch folgende Anmerkungen. Fürs Erste, man lasse sich nicht durch den Sprachgebrauch des gemeinen Lebens irre machen. Dieser nennt teils solche Einzelheiten schön, die in einem wahrhaft schönen Gegenstande nur ein Ingrediens ausmachen. Z. B. Farben, rot, blau usw., werden schön genannt, die doch, wenn man den Begriff schärfer bestimmt, nur als Bestandteil eines Ganzen etwas Schönes hervorbringen helfen, und, für sich betrachtet, bloß etwas Angenehmes sind; ein Wohlgefallen, dessen Ursachen nicht der Ästhetiker, sondern der Optiker mit dem Physiologen zu untersuchen hat. Ferner verwechselt der populäre Sprachgebrauch bald die Zweckmäßigkeit und Richtigkeit mit der Schönheit, wenn er ein symmetrisches Wohnhaus, eine Straße usw. schön nennt, bald die bloß anhängende Schönheit mit der freien, wenn er einen an sich nicht ästhetischen Gegenstand wegen seines Schmucks das Prädikat des Schönen genießen läßt. Fürs Zweite lasse man sich nicht durch den gangbaren Satz, daß über den Geschmack nicht zu disputieren sei, einschüchtern, den schon Burke, so mager seine eigenen Gedanken über das Schöne sind, nicht gefürchtet hat. Dieser Kanon hat nur bei Gegenständen des Geschmacks seine Geltung, d. h. bei solchen, bei denen das ästhetische Wohlgefallen nicht rein, sondern mit Interesse vermischt ist. Das wahrhaft Schöne aber kann niemand im Ernste diesem Grundsatz unterwerfen wollen, sofern nämlich unter demselben verstanden wird, man könne nichts Objektives über die Natur des Schönen festsetzen (denn das Disputieren freilich wird man klugerweise immerhin bleiben lassen). Wenn jemand den Belvederischen Apoll, die Sixtinische Madonna, die Antigone, den Hamlet nicht schön findet, so nehmen wir keinen Augenblick Anstand, die Schuld nur seinem ungeübten ästhetischen Sinne zuzuschreiben. Es ist nur eine Differenz der Bildungsstufen, nicht eine absolute, in der Sache begründete, welche die Verschiedenheit der ästhetischen Urteile herbeiführt.

Haben wir nun auf diese Weise unseren Satz, daß das Schöne eine harmonische Einheit von Bild und Idee sei, nach mehreren Seiten zu schützen gesucht, damit uns nicht der Keim unserer ferneren Entwicklung entrissen werde, so wird sich der

Übergang zum Erhabenen

und sofort zum Komischen aus einem einfachen logischen Gesetze ergeben. Ich wiederhole, daß sich diese Begriffe in einer philosophischen Ästhetik aus dem des Schönen von selbst hervortreiben müssen, so daß das Auftreten derselben kein Hinausgehen aus dem Kreise des Schönen ist, sondern nur ein Prozeß, eine Gärung innerhalb des Schönen selbst, aus welcher dieses, nachdem sie zu ihrem Rechte gekommen ist und sich wieder gelegt hat, in sich selbst, in die ruhige Einheit seiner Elemente zurückkehrt.

Das Schöne ist uns als einfache und ununterscheidbare Einheit der Idee und des sinnlichen Gegenstandes entgegengetreten. Jede wahre Einheit ist eine Harmonie Entgegengesetzter, und sie muß sich als solche dadurch bewähren, daß sie diese Gegensätze frei aus ihrer Einheit entläßt, ohne sich dadurch verloren zu geben. So muß auch das Schöne den Gegensatz, den es löst, nicht nur den gelösten uns vor Augen führen, es muß uns gleichsam zeigen: sehet, dies ist die unendliche Kluft, die ich durch die Kraft meiner Harmonie auszufüllen verstehe! Es muß den Kampf zum Ausbruch kommen lassen, um ihn dann auf höherer Stelle wieder beschwichtigt zu zeigen. Daher ist auch die erste, einfache Schönheit, die wir bisher vor uns hatten, noch abstrakt und mangelhaft. Es drängte sich vielleicht von selbst bei Lesung des Bisherigen manchem die Frage auf, wo denn jener Streit empörter Kräfte, den uns das Kunstwerk, besonders das poetische, so oft vorführt, in dieser friedlichen Einheit, als welche das Schöne definiert wurde, wo z. B. der tragische Kampf seine Stelle finde, der uns den Menschen im herbsten Zwiespalte mit sich und anderen vorführt? Dies erledigt sich also jetzt durch die Erwägung, daß wir das Schöne bis jetzt nur in seiner einfachen, abstrakten Gestalt kennen lernten. Man könnte sogar behaupten, daß, weil das Schöne auf einem gelösten Gegensatze beruht, zuerst dieser Gegensatz, also zuerst das Erhabene (und Komische), und dann erst das Schöne in der wissenschaftlichen Betrachtung an die Reihe kommen müsse. Auch ist historisch in der Kunst immer zuerst das Erhabene, dann erst die harmonische Schönheit ausgebildet worden, was die Geschichte der Kunst sowohl im Großen dartut als in dem Zyklus, den sie bei einzelnen Völkern, namentlich den Griechen, durchlief. Allein philosophisch betrachtet setzt doch der Gegensatz die Einheit

voraus, und die Wissenschaft muß daher zuerst die unmittelbare Einheit, dann den Gegensatz und endlich die vermittelte höhere Einheit hervortreten lassen.

Das sinnliche Element im Schönen ist in der Einheit, die es mit dem idealen Elemente eingeht, die unselbständigere Seite des Ganzen, da es sich ganz von der Idee durchdringen lassen muß, um ästhetische Geltung zu haben. Dies scheint der obigen Bemerkung, daß im Schönen, wenn je denkbar wäre, daß ihm ein wesentliches Moment fehlen dürfte, eher die Idee als das sinnliche Element vermißt werden könne, zu widersprechen. Allein deswegen kann diese sinnliche Seite keineswegs allein für sich das Schöne bilden und bleibt in der wirklichen Vereinigung doch die unselbständigere. Es sollte dort nur durch einen entschiedenen Ausdruck jede Art von abstrakter Kunstdarstellung abgewiesen werden. Um nun ihre Selbständigkeit diesem Elemente gegenüber zu bewähren, reißt sich zuerst die Idee aus jener ruhigen Einheit los, greift über die begrenzte, individuelle Erscheinung hinaus und hält ihr ihre Unendlichkeit entgegen. So entsteht die erste Art ästhetischer Disharmonie, der erste Kontrast im Schönen.

II. Das Erhabene.

Mit diesem Begriffe haben wir also nichts Fremdes vor uns, das zum Schönen äußerlich hinzukäme, sondern es treten nur die beiden Elemente des Schönen in eine neue Proportion, die Idee wächst über, Endliches und Unendliches decken sich nicht mehr, sondern dieses steht in seiner allem Endlichen überlegenen Größe vor uns. Die Grenze (τὸ πέρας) verschwindet. Im Erhabenen steht die Idee in einem negativen Verhältnis zur Gegenständlichkeit, das Absolute erscheint über jede unmittelbare Existenz hinausgehoben, es ist (in der Kunst) der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinung einen adäquaten Gegenstand zu finden (Hegel, Ästhetik S. 100, 466, 467). Erhaben ist, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt, wogegen die Einbildungskraft und Natur als gegen die Ideen der Vernunft verschwindend erscheinen, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweist, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft

(Kants Kr. der ästhetischen Urteilskr. §§ 25, 26). Fassen wir diese verschiedenen Wendungen in die einfache, von Kant aufgestellte Definition zusammen: erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles Andere klein ist (§ 25), so könnte es scheinen, als büßten wir durch diese Bestimmung den näheren Begriff ein, daß es das Durchbrechen der Idee durch die Schranken des Endlichen ist, wodurch alles Andere (Endliche) als klein erscheint. Indessen belassen wir es nur bei dieser Weite und Relativität der Definition, die uns von Nutzen sein kann, wenn wir die verschiedenen Stufen des Erhabenen werden auffinden müssen. Denn es wird sich vielleicht zeigen, daß das Erhabene nicht auf jeder seiner Stufen die Idee im strengen Sinne zu seiner Grundlage hat, und daß uns eben dieser Mangel eines wahrhaft Absoluten auf höhere Stufen treibt.

So viel jedoch ist zum voraus einzusehen, daß das Erhabene jeder Art die Idee, obwohl sie gegen die Erscheinung vernichtend auftritt, dennoch selbst wieder in einem sinnlichen Gegenstande erscheinen lassen muß; denn dies Moment ist im gesamten ästhetischen Gebiete wesentlich. Dadurch wird aber der soeben vom Erhabenen aufgestellte Begriff keineswegs aufgehoben. Es muß nämlich die Beschaffenheit des sinnlichen Gegenstandes, an welchem die das Sinnliche annullierende Idee zur Erscheinung kommt, eine solche sein, daß er soeben die Grenze des Endlichen zu überschreiten und sich ins Unbegrenzte zu verlieren scheint, was freilich auf der ersten Stufe des Erhabenen, die uns begegnen wird, nur durch eine unverkennbare Zutat des Anschauenden möglich ist. Durch diese Eigenschaft des erhabenen Gegenstandes erscheinen sodann alle ihn umgebenden Gegenstände als verschwindende und weit überwundene Größen und verstärken so, wenn sich der Anschauende wieder zu dem erhabenen Gegenstande selbst wendet, den Eindruck, als ob dieser das Gebiet des Endlichen überflügle.

Aus dem Wesen des Erhabenen sind, ehe wir an die Einteilung desselben schreiten, einige allgemeine Merkmale abzuleiten, die von jeder Gattung des Erhabenen gelten.

Alles Erhabene muß in eine gewisse Dunkelheit gehüllt, der gemeinen Deutlichkeit entrückt sein. Deutlich wird uns ein Gegenstand, wenn wir ihn im Detail erkennen; detaillieren wir aber einen erhabenen Gegenstand, so wird er zerlegt, er zerfällt in Teile und kann

nicht mehr den Eindruck eines Absoluten machen. Dies hat auch Burke (S. 86 ff.) hervorgehoben; er sagt unter Anderem: „Unsere Unwissenheit von den Dingen allein ist es, woraus alle unsere Bewunderung entsteht und wodurch vornehmlich alle unsere Leidenschaften erregt werden. — Kaum irgendeine Sache kann die Seele durch ihre Größe rühren, wenn sie sich nicht einigermaßen der Unendlichkeit nähert, und dies kann kein Ding, dessen Grenzen wir wissen. Aber die Grenzen eines Dings wissen ist ebensoviel als es deutlich erkennen. Eine klare Idee ist also nur ein anderer Name für eine kleine Idee." Er führt als Beleg für den starken Eindruck der Dunkelheit die Stelle aus dem Buch Hiob an: „Im Traume des Gesichts in der Nacht, wenn der Schlaf auf die Leute fällt, da kam mich Furcht und Zittern an und alle meine Gebeine erschraken. Und da der Geist vor mir übergieng, stunden mir die Haare zu Berge an meinem Leibe. Da stund ein Bild vor meinen Augen, und ich kannte seine Gestalt nicht, es war stille, und ich hörte eine Stimme: Wie mag ein Mensch gerechter sein als Gott?" — Burke hat den Satz etwas übertrieben, denn es muß doch eine Erhabenheit geben, welche die Klarheit nicht zu fürchten hat. Wenigstens muß der Satz genauer bestimmt werden, wenn er ohne Einschränkung gelten soll. Deutlich kann und darf das Erhabene werden, ohne seine Kraft zu verlieren, aber nur nicht für die Sinne und für den gemeinen Verstand. Für die ersteren wird eine gewisse räumliche Ferne, eine Unbestimmtheit der Beleuchtung gefordert, vor dem zweiten müssen sich namentlich die zweite und dritte Stufe des Erhabenen hüten, denn wenn er eine Sache einmal zergliedert, so ist er unfähig, das Ganze festzuhalten. Für Kammerdiener gibt es keine Helden, und der Verstand ist ein Kammerdiener. Ein unentbehrlicher, tüchtiger; aber er ist einer. Eine Vernunfterkenntnis der höheren und höchsten Erhabenheit gibt es wohl, mit deren Klarheit die Ehrfurcht steigen wird, aber den Verstand setze man nicht einseitig in Bewegung, wenn man nicht riskieren will, Lachen statt Staunen zu erregen. Es muß also auch hier eine gewisse Ferne eintreten, entweder der Erkenntnis oder der Zeit, denn die Zeitferne idealisiert.

Ist das Merkmal des Plötzlichen im Begriff des Erhabenen wesentlich? Longin (Sect. 1) verlangt von dem rhetorisch Erhabenen ein plötzliches Eintreten, Baumgarten, Mendelssohn

haben es aufs Erhabene überhaupt ausgedehnt, Burke berührt den Gegenstand ebenfalls und erfordert zum erhabenen Schalle Plötzlichkeit. Solger (Vorlesungen S. 86 ff.) behauptet, daß zum Erhabenen, welches er definiert als das Schöne, sofern wir darin die lebendige Tätigkeit der Idee finden, eben daher immer etwas Wirkendes, Tätiges, ein Einwirken des Göttlichen in die wirkliche Welt nötig sei; was freilich von der Forderung eines plötzlichen Eintritts noch verschieden ist. Diese ist nicht richtig. Denn das Erhabene kann recht wohl bestehen, auch wenn die Überraschung vorüber ist, ja sein Eindruck ist getrübt, solange diese andauert. Nur sofern hat der Satz etwas Wahres, als man darunter versteht, daß der Eindruck des Erhabenen jederzeit aus dem gewöhnlichen Alltagszustande herausreißt. Dieser Übergang kommt jedoch keineswegs immer und notwendig als Überraschung zum Bewußtsein, da uns ein Gegenstand, den wir oft nicht sogleich als solchen erkennen, häufig ganz langsam und allmählich zum erhabenen wird, wo denn, wenn uns dies endlich klar wird, diese Einsicht allerdings mit einer Art von plötzlichem Schrecken auch dann noch verknüpft sein mag. Dies ist es aber nicht, was jene Schriftsteller hervorheben, sondern sie haben den Satz nackt hingestellt, und so ist er falsch. Solger aber hat ganz recht. Daß eine Bewegung, ein Hervorwachsen und Anwachsen zum Erhabenen gehört, folgt notwendig aus dem von ihm aufgestellten Begriffe. Allein wie reimt sich damit die Erfahrung, daß auch die vollkommene Ruhe und Stille erhaben ist? Dadurch, daß sie (was Solger zunächst nur in Beziehung auf mathematisch erhabene Gegenstände geltend macht, S. 88) als eine Totalität von konzentrierter Kraft erscheint, welche jeden Augenblick hervortreten kann, welche nur um so imposanter erscheint, je mehr sie sich zurückhält, als eine unendliche Möglichkeit unerwarteter Kraftentwicklung. Auch durch eine Kraftentwicklung rückwärts kann sich in anderen Fällen der starke Eindruck der Ruhe und Stille erklären, wenn nämlich diese als Resultat eines siegreichen Kampfes gegen empörte Kräfte erscheint, der nun zur vollkommenen Sicherheit geführt hat.

Aber ein interessanter Punkt bleibt es, daß das Erhabene diesen Dualismus in sich hat, ebensosehr durch scheinbare Privation als durch Position zu wirken, und hierauf müssen wir noch eingehen.

Burke ist meines Wissens der erste, der auf diesen Dualismus,

welcher sich durch das gesamte Gebiet des Erhabenen hindurchzieht, ausdrücklich aufmerksam gemacht hat, freilich nur in Beziehung auf die nächstfolgende erste Gattung des Erhabenen und mit Angabe eines schiefen Erklärungsgrundes. Alle Privationen, sagt er S. 109, sind groß, weil sie schrecklich sind. Man muß diesen Begriff des Schrecklichen, welchen Burke allem Erhabenen zugrunde legt, dahin läutern, daß die darin liegende Beziehung auf den Trieb der Selbsterhaltung, als auf eine nicht ästhetische Triebfeder, hinwegfällt. Allerdings geht der Eindruck des privativ oder negativ Erhabenen am häufigsten in den des Furchtbaren über; allein Burke spricht von diesem Schrecken wie von einem Schrecken vor einem den Anschauenden wirklich bedrohenden Übel. Die größere Stärke des Eindrucks eines privativ Erhabenen rührt daher, daß jenes Unbekannte, das im Erhabenen in die Sinnenwelt eintritt, durch scheinbare völlige Abwesenheit und Vernichtung des Sinnlichen uns doppelt ergreift. Die Idee beweist ihre, allem Endlichen überlegene Macht sowohl dadurch, daß sie durch ein Organ aus der Sinnenwelt selbst, das sich aber über diese scheinbar oder wirklich erhebt, sich ankündigt, als auch dadurch, daß sie alles Erscheinende entfernt. Im ersteren Falle liegt uns immer noch die Empfindung näher, daß die Sinnenwelt mit dem Unendlichen eine Einheit eingehen könne; wo aber das Sinnliche ganz verschlungen wird, da scheint kein Vertrag zwischen beiden Welten mehr möglich, und wir geben uns ganz besiegt. Dieser negative Gehalt des Erhabenen kann sich entweder dadurch äußern, daß wir so eben das Endliche verschwinden sehen, oder daß eine stille und bewegungslose Abwesenheit des Endlichen den Betrachtenden in ihre Schauer einweiht.

Dieser Dualismus im Erhabenen darf jedoch nicht als absoluter Gegensatz betrachtet werden, und der obige Satz, daß das Unendliche immer an einem endlichen Gegenstand erscheinen müsse, wird dadurch nicht aufgehoben, und zwar deswegen, weil genau betrachtet auch das negativ Erhabene diese Negation nur durch eine positive Kraft hervorbringt. Alles Erhabene ist eigentlich zugleich positiv und negativ; positiv, weil die Idee als eine überlegene Macht darin wirkt, negativ, weil neben dem Akt, worin dies sich offenbart, alles Andere verschwindet. Wenn ich einen Helden in seiner Tatkraft bewundere, so liegt darin bereits, daß andere Individuen neben dieser Energie

verschwinden. Wenn ich diesen Helden samt diesen schwächeren Individuen fallen sehe, so bewundere ich eine noch höhere Kraft, welcher nichts Endliches adäquat ist. Im letzteren Falle tritt nur die negative Seite des Erhabenen stärker hervor, im ersteren die positive. Dennoch muß etwas Sinnliches immer da sein, auch dann, wenn eine scheinbare, ruhige, völlige Abwesenheit des Endlichen (Sinnlichen) stattfindet. Nur eine gewisse Beschaffenheit der sinnlichen Gegenstände selbst bringt diesen Schein hervor.

Alle diese Bemerkungen können erst in ein deutlicheres Licht treten, wenn wir in die verschiedenen Arten des Erhabenen selbst eingehen. Dies ist es, was bisher von keinem Ästhetiker zusammenhängend ausgeführt worden ist, und was doch allein dem Streite der Ansichten über das Wesen des Erhabenen ein Ende zu machen vermag, da von zwei Streitenden jeder recht haben kann, weil ihm eine andere Form des Erhabenen vorschwebt. So wird die Kantsche Bestimmung, daß der Eindruck des Erhabenen durch eine Art von unbewußter Subjekte-Verwechslung im Betrachtenden entstehe, indem dieser die Größe der Vernunft, die nur in ihm wohnt, dem betrachteten Gegenstande leihe und so eine Verehrung, die er seinem idealen Ich schuldig ist, einer äußeren Erscheinung zolle, von Solger aus dem Grunde bestritten, weil wir uns neben dem Erhabenen wirklich als klein erscheinen. Auch ist es gewiß richtig, daß es ein Erhabenes gibt, dem wir keineswegs aus den Mitteln der eigenen Größe erst etwas vorstrecken müssen, um es erhaben zu finden. Allein von der ersten Form des Erhabenen, die vor uns treten wird, ist, wie sich ergeben wird, Kants Bestimmung (freilich mit einer bedeutenden Modifikation) im Allgemeinen richtig. Es haben weder Kant noch Jean Paul noch Solger diese Formen organisch zusammengestellt, sondern sie sind in der ersten Form des Erhabenen hängen geblieben. Jean Paul bringt zwar das sittlich Erhabene in seine Einteilung, aber ohne weitere Ausführung, Solger spricht von der Würde und vom Tragischen, aber ohne diese Begriffe innerhalb des Begriffs der Erhabenheit zu entwickeln.

Diese verschiedenen Formen sind, wie schon bemerkt, als Stufen zu betrachten, deren je die niederere durch ihre Einseitigkeit, indem sie als das noch nicht wahrhaft Erhabene sich ausweist, über sich zu der höheren hinauftreibt.

---

1. Das Erhabene der Natur (der Substanz).

Die erste und unmittelbarste Form, in welcher das Unendliche uns entgegentreten kann, ist die eines physisch Unendlichen und Absoluten, wie ja dies auch in der Geschichte der Religionen als die niederste Form auftritt, das Göttliche zu verehren. Physisch Unendliches, Überwiegen der Idee, die aber selbst wieder in Naturform auftritt: darin liegt ein Widerspruch, und dieser Widerspruch hat Kant bewogen, jene Subreption anzunehmen. Allerdings geht aus diesem Widerspruch hervor, daß das Erhabene der Natur im Grunde auf Schein beruht, allein dies ist hier noch nicht zu erörtern, sondern zuvorderst festzuhalten, daß dieser Schein einmal existiert, und auf guten Glauben anzunehmen, daß das Absolute in der Natur anzutreffen sei.

Ein solches tritt uns in allen denjenigen Naturerscheinungen entgegen, welche die Idee eines Unbegrenzten in uns erwecken, und die verschiedenen Weisen, auf die dies geschieht, begründen die Einteilung des Erhabenen der Substanz (eine Benennung, welche der folgenden Stufe des Erhabenen gegenüber prägnanter ist als die andere: Natur). Ich halte es für das Richtigste, hiebei folgenden Weg einzuschlagen, wobei wir mit Kants und Schillers Einteilung unseres Gegenstandes in ein mathematisch und ein dynamisch oder quantitativ und qualitativ Erhabenes im Allgemeinen zusammentreffen. J. Paul will (Vorsch. der Ästhetik, § 27) diese Einteilung auf die des optisch und akustisch Erhabenen reduzieren, allein er konnte nicht beweisen, daß nicht auch das qualitativ Erhabene ebensogut mit dem Auge als mit dem Ohre wahrgenommen werde.

Die nächste und einfachste Form des Natur-Erhabenen, die sich uns darbietet, ist das Erhabene des Raums: die scheinbare Unendlichkeit eines Gegenstandes in seiner Ausdehnung bringt in uns die Vorstellung des Unendlichen hervor. Dabei ist nun sogleich der allgemeine Satz vom Dualismus im Erhabenen anzuwenden, wonach ebensowohl als eine scheinbar unendliche Raumerfüllung auch eine scheinbare völlige Abwesenheit der Raumerfüllung, eine große Leere den Eindruck des Erhabenen hervorbringt. Eine scheinbare Leere entsteht auch durch die Dunkelheit, und diese ist dadurch, daß sie das Einzelne und Endliche verschwinden macht und die Ahnung einer unbekannten, geheimnisvollen Macht erweckt, erhaben bis ins

Furchtbare. Alles Leben scheint in den dunkeln Grund versunken, aus dem es hervorgeht, wir fürchten am Ende für unser eigenes, und ungewiß, ob nicht auch wir ins Grenzenlose aufgelöst werden, schauern wir in den Tiefen der Seele zusammen; die Angst der Existenz ergreift uns, der Schauer des kreatürlichen Lebens. Nur ist zu wiederholen, daß es keine wirkliche und prosaische Sorge um unsere Existenz sein darf; sobald wir einen Anfall oder dergleichen im Ernste fürchten, ist überhaupt von keinem ästhetischen Eindruck die Rede mehr. Aber auch das Erhabene der positiven Ausdehnung darf kein zu volles Licht haben, wenn anders unsere obige Forderung, daß alles Erhabene bis auf einen gewissen Grad dunkel sein müsse, richtig ist. Eine bedeutende gotische Kirche ist schon bei vollem Tageslichte durch ihre Konstruktion und ihre gedämpfte Beleuchtung erhaben, doch kann das Auge bei Einzelheiten verweilen, die dem Eindrucke des Schönen das Übergewicht verschaffen; man trete aber in der Dämmerung ein, so kann ein ganz ungemeiner, rein erhabener Eindruck gar nicht ausbleiben. Gotische Türme, wie der Straßburger und der Stephansturm, stehen im Mondlichte noch gewaltiger als im Sonnenlichte wie Symbole einer ernsten Geisterwelt vor uns. Die Sache ist einfach: im ungewissen Mondlichte, in der Dämmerung verschwinden die Grenzen, und daher ist der Eindruck des Grenzenlosen entschiedener. Nur so weit kommt hier die Frage nach den Verhältnissen des Lichtes in Betracht. Eine besondere Stelle kann das Licht in der Lehre vom Erhabenen nicht finden, da es als solches nur dazu dient, die Gegenstände sichtbar zu machen. Nur in Beziehung auf die Schnelligkeit seines Erscheinens und Verschwindens werden wir es unten in einem anderen Zusammenhange betrachten müssen.

Die Bedingungen, unter denen das Erhabene der Ausdehnung entsteht, sind nun aber erst näher zu betrachten. Daß der erhabene Gegenstand unter denjenigen Gegenständen, mit denen wir ihn in eine Anschauung zusammenfassen, die größte Ausdehnung haben müsse, leuchtet ein; aber nicht jeder Gegenstand, bei dem dies eintrifft, ist darum erhaben. Denn es müssen nun erst Umstände vorhanden sein, durch deren Zusammenwirken für den Zuschauer der Schein entsteht, als habe dieser Gegenstand gar keine Grenze. Fürs Erste muß der Gegenstand ein Ganzes bilden und nicht in einzelne Größen zerfallen. Burke, Kant, J. Paul haben darauf bereits

aufmerksam gemacht. Man streiche die verschiedenen Stockwerke eines Turmes mit verschiedenen Farben an, man betrachte eine Fläche von bedeutender Ausdehnung, die aber durch Anbau ein buntes Gemälde darbietet, so bleibt aller erhabene Eindruck aus, weil mit jeder neuen Farbe, jedem neuen hervorspringenden Teile unser Auge einen neuen Gegenstand anfängt. Fürs Andere aber ist ebenso wesentlich, daß der Gegenstand Abteilungen, Einschnitte habe, wobei man J. Pauls Forderung, er müsse einfarbig sein, etwa so weit gelten lassen kann, daß eine Farbe, aber mit verschiedenen Schattierungen, das Wirksamste sei. Man gebe einem Turme gar keine Abteilungen, Kränze, Gelenke usw., so wird dieser nackte Klumpen keinen erhabenen Eindruck machen. Kant führt nach Savary an, daß man von einer Pyramide nicht zu weit entfernt sein dürfe, um die ganze Rührung ihrer Größe zu bekommen, weil man sonst ihre Teile (die Steine übereinander) zu dunkel auffasse (§ 26). Der Grund dieses Gesetzes ist, weil wir keinen Begriff von einer Größe bekommen, wenn wir nicht messen. Messen aber heißt untersuchen, wie oft sich die Teile wiederholen, wie lange sie sich fortsetzen. Unterscheiden wir nun keine Teile, so fragen wir auch nicht, wie oft sie sich wiederholen, und wir bekommen kein Maß. Man lasse an dem nackten Turme, von welchem die Rede war, nur viele kleine Ritzen entstehen, man lasse die Zwischenlinien der Bausteine sichtbar werden, so wird er schon eher einen erhabenen Eindruck machen. Auch das ruhige Meer hat wechselnde Farben, läßt uns sanfte Wellen sehen, deren unendliche Wiederholung unsere Phantasie über alles Ende hinaushebt. Hiemit ist nun bereits angedeutet, warum eine solche Sukzession einförmiger Teile oder Abschnitte nicht nur die Vorstellung einer relativen, sondern einer absoluten Größe hervorbringt. Die lange fortdauernde Wiederholung der Teile veranlaßt nämlich unsere Phantasie, diese Teile fortzusetzen, obgleich sie in der Wirklichkeit mit der Grenze des Gegenstandes selbst ihr Ende nehmen. Das Auge zieht, wo sie aufhört, die Linie fort. „Weder die Mitte, noch die Spitze der Pyramide ist erhaben, sondern die Bahn des Blicks“ (J. Paul § 27). Es wächst für die Phantasie der Gegenstand fort und immer weiter; jene gotischen Türme steigen und steigen, wir meinen, sie überwachsen endlich das Gesetz des Raumes selbst und tauchen ihre Spitze in ein unbekanntes Geisterreich. Der weite Ozean scheint sich fort und fort zu dehnen

ohne Ende, und wir schwimmen im Kahne der Phantasie ins Reich des Unendlichen hinüber.

Unter den verschiedenen Dimensionen wirkt am erhabensten die Höhe, daher auch das Erhabene hievon seinen Namen hat. Schiller (Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände) erklärt dies daraus, daß sich mit ihrem Anblick das dynamisch Erhabene verbinde, und setzt hinzu, wir stellen uns vor, daß wir von derselben herabstürzen könnten. Dies ist schwerlich richtig; Niemand wird sich erinnern, diese Vorstellung beim Anblick von hohen Gegenständen auch nur dunkel gehabt zu haben. Vielmehr hängt jene Erscheinung offenbar damit zusammen, daß wir die Raumerfüllung nach oben überhaupt als Symbol geistiger Größe betrachten, wahrscheinlich, weil wir unbewußt uns vergegenwärtigen, daß, je selbständiger und freier ein Wesen, es desto mehr die Gebundenheit an den Planeten verläßt und in der Dimension sich von ihm lossagt, die uns als Oben erscheint, daher der aufrechte Gang zu den erhabenen Eigenschaften des Menschen gehört. Die Dimension in die Tiefe wirkt ebenfalls durch eine apprehensive, subjektive Beziehung besonders stark, indem hier der Anblick von der Vorstellung eines Sturzes begleitet ist, daher dieser Eindruck auch meistens sich zum Furchtbaren steigert. Dieses Furchtbare wird dadurch noch verstärkt, daß wir uns diesen Sturz als eine Art von Nötigung vorstellen durch das seltsame Gefühl des Schwindels, der eine Art von wollüstiger Begierde, sein Leben in die unabsehbaren Gründe hinabzustürzen, mit sich führt.

— — — — — — Steht still! wie graunvoll
Und schwindelnd ist's, so tief hinabzuschau'n!
Die Kräh'n und Dohlen, die die Mitt' umflattern,
Seh'n kaum wie Käfer aus; halbwegs hinab
Hängt Einer, Fencheln sammelnd, — schrecklich Handwerk! —
Mich dünkt, er scheint nicht größer als sein Kopf.
Die Fischer, die am Strande gehn entlang,
Sind Mäusen gleich: das hohe Schiff am Anker
Verjüngt zu seinem Boot; das Boot zum Tönnchen,
Beinah' zu klein dem Blick: die dumpfe Brandung,
Die murmelnd auf zahllosen Kieseln tobt,
Schallt nicht so hoch. — Ich will nicht mehr hinabsehn,
Daß nicht mein Hirn sich dreht, mein wirrer Blick
Mich taumelnd hinabstürzt.

So in der Kunst dargestellt, von der Phantasie reproduziert, ist die Tiefe von ungemeiner ästhetischer Wirkung. Dagegen in der Wirklichkeit geht dieser Effekt zu leicht in nicht ästhetische, wirkliche Furcht über. Weil wir auf diesen Punkt, daß das Erhabene keine wirkliche und gemeine Furcht erregen darf, wie wir ihn bisher öfters berührten, so auch ferner noch stoßen werden, so will ich, um nochmalige Wiederholung abzuschneiden, die Sache in Kants Worten zusammenfassen (§ 28): „Man kann einen Gegenstand als furchtbar betrachten, ohne sich vor ihm zu fürchten, wenn wir ihn nämlich so beurteilen, daß wir uns bloß den Fall denken, da wir ihm etwa Widerstand tun wollten, und daß alsdann aller Widerstand bei weitem vergeblich sein würde. Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne." Der Grund, warum alles wirkliche Interesse von dem Eindruck des Erhabenen entfernt sein muß, ist derselbe wie bei dem Schönen. Es handelt sich um die Idee und um ihre universale Übermacht über das Endliche, wobei ich als einzelnes, endliches Wesen meine besonderen Interessen, meinen eigenen Trieb der Lebenserhaltung eben nur so weit in Rechnung bringen darf, als mein Leben hierin in einer Kategorie mit allem Endlichen steht, so daß es sich ebensowenig um den einzelnen Diesen handelt, als im Schönen die empirische Existenz des schönen Gegenstandes in Beziehung zu den Interessen des Betrachtenden ins Spiel kommen soll.

Am entferntesten von einer solchen subjektiven Beziehung ist der Eindruck, den das Erhabene der horizontalen Dimension macht, welches am ruhigsten und mit dem geringsten Anteil starker Affekte angeschaut wird, aber nichtsdestoweniger in Verbindung mit gewissen Wirkungen des Lichts und der Luftperspektive sehr tief und nachhaltig wirkt, sei es nun, daß wir uns einen Zaubermantel wünschen, der uns in ferne Länder trüge, indem die weite Ferne unsere Phantasie in die epische Breite des Universums hineinlockt, oder daß wir uns träumerisch in ein Reich von Geistern hinübersehnen, das hinter jenen fernen Bergen und Wäldern sich zu eröffnen scheint.

So viel vom Erhabenen des Raums. Betrachten wir die Dinge nicht nach ihrem Nebeneinander, wie sie sich gegenseitig begrenzen, sondern wie sie die Grenze in sich selbst tragen, daher werden, wechseln

und vergehen, so entsteht uns die Anschauung der Zeit. Sie ist ihrer Natur nach unendlich in demselben Sinne, wie es der Raum ist, nämlich ein endloses Endliches, ein unaufhörlicher Wechsel und Übergang ohne Stillestehen; indem ich „jetzt" sage, ist schon nicht mehr jetzt, und will ich diesen neuen Moment fassen, so ist er schon wieder ein anderer — „der alles gebärende und seine Geburten verschlingende Chronos". Was uns nun an diese unendliche Linie der Zeit erinnert, das läßt uns die ganze Kürze und Kleinheit des einzelnen Daseins empfinden, und hieraus entsteht das Erhabene der Zeit. In dem ernsten Klange der mitternächtlichen Zwölfe wird uns die Ewigkeit gepredigt. Ein Menschenleben sinkt vor dieser zur Spanne herab, und „tausend Jahre sind vor Gott wie eine Nachtwache. Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras, er blühet wie eine Blume auf dem Felde. Wenn der Wind darüber gehet, so ist sie nimmer da, und ihre Stätte kennet sie nicht mehr". Es könnte scheinen, daß es sich hier um die Idee der göttlichen Ewigkeit, dieser Kürze des menschlichen Lebens gegenüber, handle. Allein wir sind hier noch im Reiche der Natur-Erhabenheit; der wahre Begriff der Ewigkeit Gottes ist der intensivere, daß er als absoluter Geist das Zeitliche als ein Moment in sich hat und selber das Zeitlose ist. In der orientalischen Phantasie dagegen wird die Ewigkeit Gottes in Naturform als unendliche Extension der Zeit äußerlich aufgefaßt, und nur von dieser Seite kommt hier das göttliche Wesen in Betracht. Ins Schreckliche geht das Erhabene der Zeit besonders über, nicht, wenn wir die Kürze unseres Lebens erwägen und die allgemeine Vergänglichkeit, denn dieser Gedanke ist neben allem Demütigenden immer auch wieder wohltuend, sondern wenn wir uns ein einzelnes Leben gegen seine Natur diesem Wechsel entnommen und an das Rad der unendlichen Zeit gekettet denken. Der ewige Jude, der nicht leben mag und nicht sterben darf, den man niemals lächeln sieht, ist eine Vorstellung, welche die innerste Seele zusammenschnürt. Dieser Widerspruch eines endlichen Wesens mit der unendlichen Zeit, an die es doch als solches geschmiedet sein soll, ist für das Gefühl entsetzlich. Die Vorstellung endloser Schmerzen, wenn sie noch hinzutritt in dem Glauben an ewige Höllenstrafen, ist wegen des Leidenschaftlichen und Pathetischen, was in ihr liegt, noch erträglicher. Erscheint diese Ewigkeit der Strafe als ein Ausspruch unabänderlicher Gerechtigkeit, so gesellt sich

der Schauer vor einer dunkeln Majestät hinzu, wie er die Pforte der Danteschen Hölle mit ihrer geheimnisvollen Inschrift umweht:

Ich bin der Weg ins wehevolle Tal,
Ich bin der Weg zu den verstoßnen Seelen,
Ich bin der Weg zur Stadt der ew'gen Qual.
Mich schuf der Meister aus gerechtem Triebe,
Ich bin der Weg der göttlichen Gewalt,
Der höchsten Weisheit und der ew'gen Liebe.
Vor mir war nichts Erschaffenes zu finden
Als Ew'ges nur, und ewig währ' auch ich.
Ihr, die ihr eingeht, laßt die Hoffnung schwinden!

Das Zurücklegen des Raums in der Zeit endlich gibt uns die Anschauung der Bewegung, die Bewegung aber offenbart die Kraft, und hier gelangen wir an den Punkt, wo das Erhabene der Natur in seinem vollsten Maße erscheint, nämlich als Wirkendes, Handelndes, — das Erhabene der Kraft, das dynamisch Erhabene. Es ist diese Form des Erhabenen die ergreifendste, weil sie sich nicht bloß an unsere Fassungskraft, sondern, wie Kant und Schiller schon gehörig unterschieden haben, an unser Widerstandsvermögen wendet, und da uns dasjenige furchtbar ist, was als Kraft gegen uns selbst zerstörend auftreten kann, so geht sie am häufigsten ins Furchtbare über. Als Lufterschütterung ist die Bewegung häufig mit einem Klange verbunden; das Erhabene der Kraft ist daher häufig, aber nicht immer akustisch, in den meisten Fällen akustisch und optisch zugleich. Zum Erhabenen des Schalls gehört Tiefe des Tons, denn diese ist im Reich der Töne ebenso symbolisch bedeutend, als die Höhe für das Gesicht. Es verlangt ferner eine gewisse monotone Sukzession der Töne, wie das räumlich Erhabene der Teile, und aus denselben Gründen. Denn das gleichförmige Anhalten eines starken und tiefen Tones verkündigt eine gewaltige Kraft, die in sicherem Vorschreiten keiner Abirrung unterliegt; findet dagegen ein Wechseln und Abspringen der Töne statt, so vernimmt unser Ohr mit jeder neuen Wendung eine neue und andere Kraft, deren keine für sich bedeutend ist. Ein Übergang in verschiedene Töne, Melodie, ist nicht ausgeschlossen, selbst ein plötzliches Hervorbrechen neuer verstärkter Töne nicht, aber jene Übergänge dürfen nichts Hüpfendes haben und von dem erhabenen Grundtone qualitativ nicht zu sehr abweichen.

Besonders stark wirkt auch das Eintreten regelmäßiger Pausen zwischen die einzelnen Töne erhabener Art, was Burke (S. 230) richtig, aber nicht vollständig daraus erklärt, daß jede Pause die Erwartung aufs Neue anspanne. Es wirkt in dieser Gattung nicht leicht etwas so melancholisch erhaben, als der militärische Totenmarsch auf der Trommel. Man muß aber zur Erklärung dieser Wirkung ohne Zweifel den obigen Satz herbeiziehen, daß alles Erhabene sowohl negativ als positiv sein kann. Der an sich haltende, langsam in Pausen fortschreitende Ton kann ergreifender sein als der ohne Rücksicht ausbrechende, weil eine schlummernde Kraft, eine sich zusammennehmende, ihren Ausbruch dämpfende oft bedeutender erscheint als eine entfaltete.

Der Begriff des Erhabenen geht bei solchen langsam fortschreitenden Tönen in den des Feierlichen über, das aber auch dem Auge in einer gleichmäßigen, langsamen Bewegung sich kundtut. Übrigens findet das eigentlich Feierliche nur da statt, wo intelligente Wesen etwas geistig Bedeutendes durch erhabene Darstellung, die den bezeichneten Charakter trägt, ehren.

Jener Dualismus in Beziehung auf das Erhabene des Schalls geht noch weiter. Der leiseste Ton kann furchtbarer sein als ein Orkan, ein Kanonendonner, das Brausen eines Wasserfalls. Das leise Knistern eines Feuers, das als zerstörende Flamme auszubrechen droht, das langsam und geräuschlos, aber sicher steigende Anschwellen von überschwemmenden Fluten ist furchtbar, schauderhaft das oft tonlose Drehen von großen Maschinen und Räderwerken, wenn wir uns vorstellen, wie sie den Lebenden, den sie vielleicht nur am Saume des Kleides ergriffen, mit unfehlbarer Sicherheit hineinziehen und zermalmen werden. Nicht durch Toben und Brüllen, sondern durch ein dumpfes Flüstern kann uns der Schauspieler, der einen Bösewicht darstellt, am meisten erschüttern. Die größte Wirkung kann aber vollkommene Stille tun, bald mehr, indem sie durch den Zusammenhang, in welchem sie eintritt, einen ruhig melancholischen Eindruck macht, wie in der ernsten Stille eines Heiligtums, wo jeder Laut des kreatürlichen Lebens verstummt, bald mehr, indem sie mit der Vorstellung einer im Hintergrund lauschenden, drohenden Macht, welche soeben ausbrechen wird, verbunden uns Schrecken einflößt, wie die Stille vor einem Gewitter.

Derselbe Dualismus ist in dem Erhabenen der Kraft, sofern es bloß für das Auge ist. Es ergreift der Anblick einer ungeheuern Wirkung, die aus einer scheinbar kleinen Ursache hervorgeht, noch stärker, als wenn Ursache und Wirkung einander entsprechen. Denn die Kraft erscheint um so größer, je mehr sie, auf ein kleines Gefäß beschränkt, aus diesem konzentrierten Punkte ungemeine Wirkungen hervorzubringen vermag. Jupiter bewegt seine Augenbrauen, und die Himmel donnern. Die bekannte Stelle: Gott sprach: „Es werde Licht, und es ward Licht," ist sowohl rhetorisch erhaben wegen ihrer Kürze, daher sie schon Longin anführt, als objektiv, wenn man sich ihren Inhalt vergegenwärtigt. Kleine tierische und menschliche Körper, die aber Großes vermögen, sind furchtbar, wie namentlich die Zwerge in dem älteren Glauben der meisten Völker, wobei freilich eine weitere Beziehung eintritt, nämlich die der Intelligenz, die man sich gerne in umgekehrtem Verhältnis zum Körper dachte. Doch wurde auch diese hier mehr als eine zauberhafte Naturmacht vorgestellt. Napoleons Hütchen betrachten wir nicht ohne Ehrfurcht; denn diese unscheinbare Zierde bedeckte das Haupt, in welchem weltbezwingende Gedanken lebten.

Diese Beispiele gehen zum Teil nur auf Körper als solche, nicht auf Bewegungen, und doch wurde oben das Erhabene der Kraft in die Bewegung gesetzt. Allein es war hierunter nicht bloß eine wirkliche Bewegung verstanden. Die Bewegung, die Tätigkeit ist die Probe der Kraft; es reicht aber hin, sie uns als eine mögliche vorzustellen, und der kräftige Körper erscheint uns als eine Möglichkeit kräftiger Bewegung. Muskel, Knochen geben ihm den Ausdruck der Kraft; von diesen kann aber der Begriff der Bewegung nicht getrennt werden. Wir fassen die Naturkraft, das Leben überhaupt, unter dem Begriffe der Bewegung auf, und es gibt daher nicht leicht eine Stelle, welche ein reineres Exempel des Erhabenen der Natur darbietet, als die Erscheinung des Erdgeistes in Goethes Faust. Der Geist des Planeten selbst, der personifizierte Inbegriff seiner schaffenden Kräfte, vor dem das einzelne Wesen zum Wurme heruntersinkt, tritt hervor und schildert seine Tätigkeit in Worten, deren Kraft und Schwung eben darin liegt, daß sie lauter Leben, Fortbewegung sind.

In Lebensfluten, im Tatensturm
Wall ich auf und ab,
Webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit
Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid.

Sonst liefert die orientalische Poesie, die hebräische namentlich, glänzende Darstellungen dieser Gattung des Natur-Erhabenen. Man erinnere sich nur z. B. der herrlichen Schilderungen des Pferdes, des wilden Esels, Einhorns, Leviathans, Behemoths aus dem Buche Hiob. Namentlich ist das Ursprüngliche, Wilde, was sich nicht zähmen, nicht zurechtbringen läßt, in diesen Tieren mit voller Wirkung hervorgehoben. Die mosaische Religion steigt zwar zur Idee eines heiligen Gottes auf und schwingt sich durch das Verbot: du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgendein Gleichnis usw. über die Sphäre der Natur-Erhabenheit in den Mittelpunkt des vollen Erhabenen; aber auch dem heiligen Gott ist der Charakter einer Naturmacht geblieben, er ist der Zornige und Eifrige, und die Säulen des Himmels zittern und entsetzen sich vor seinem Schelten. Es entstanden durch diese zwei Seiten der Auffassung zwei verschiedene Wendungen des Erhabenen. Bald verschwindet alle irdische Kraft vor dem, der zu heilig ist, als daß man ein Bildnis von ihm mache, bald gilt sie, aber als sein Werk und als sein Schmuck. Die Himmel erzählen die Ehre des Herrn; Licht ist sein Kleid, das er an hat, er breitet den Himmel aus wie einen Teppich.

In diesem letzteren Falle wird das Erhabene zum Prächtigen; denn das Prächtige tritt ein, wenn das an sich Wertvolle in einer verschwenderischen Fülle zu keinem andern Zweck aufgehäuft und ausgebreitet wird, als ein Höheres zu verherrlichen. Man kann einem glänzenden Schmucke menschlicher Umgebung und Kleidung einen bedeutenden Sinn gar nicht absprechen, den Sinn, daß, was die Natur Kostbares hat, dazu dienen muß, ihr edelstes Geschöpf zu verherrlichen, und es dem Geiste als Diadem umzubinden. Der Schmuck verliert nur deswegen diesen schönen Sinn so leicht, weil die Menschen

die Sache gern umkehren, so daß die geschmückte Person sich selbst als bloßes Akzidenz des Schmucks behandelt.

Unter der Kategorie der Bewegung erscheint auch das Licht als erhabener Gegenstand. Nicht an sich, sondern als Kommendes und Gehendes ist es erhaben, indem es in seiner Ausbreitung und Bewegung als Kraft erscheint. Die aufsteigende Sonne ist ein majestätisches Schauspiel, und man stellt sich diese mächtige Bewegung gerne auch akustisch vor.

> Die Sonne tönt nach alter Weise
> In Brudersphären Wettgesang,
> Und ihre vorgeschrieb'ne Reise
> Vollendet sie mit Donnergang.

Die ruhig im Mittag verweilende Sonne wird nur dem erhaben erscheinen, der sie als die in jedem Augenblick ihr Licht verbreitende betrachtet. Der Eindruck eines Sonnenuntergangs scheint zusammengesetzter Natur zu sein. Es kommt nämlich hier etwas von dem Erhabenen der unendlichen Ausdehnung hinzu; denn unsere Phantasie wandert mit der hinabsinkenden Sonne weiter in unbekannte Regionen.

> O daß kein Flügel mich vom Boden hebt,
> Ihr nach und immer nachzustreben usw.

Dieser Eindruck wird eben wieder durch die scheinbare Bewegung der Sonne in Verbindung mit dem Erhabenen der räumlichen Ausdehnung hervorgebracht. Der Blitz durch seine Plötzlichkeit ist furchtbar.

Wie jedoch im Gegensatze gegen den Schall die Stille, gegen große Körper kleine, so ist allerdings im Gegensatze gegen die Bewegung auch die Ruhe von besonders erhabener Wirkung als sich beherrschende, in sich sichere Kraft. Das non plus ultra negativer Erhabenheit ist, worin alles Leben verschlungen wird, die Vernichtung alles Endlichen für sich vorgestellt, der Tod. Er ist der abstrakte Inbegriff des negativ Erhabenen der Natur. Der religiöse Glaube hat diese Idee wieder positiv gewendet und als bestimmtes Faktum der Weltzerstörung angeschaut in dem erwarteten jüngsten Tage. Der Tod ist ruhiges, einfaches Verschwundensein des Lebens: der jüngste Tag ein Ausbruch aller Naturkräfte zu ihrer eigenen Zerstörung.

So viel über die verschiedenen Hauptformen des Natur-Erhabenen. Diese gesamte Sphäre kann nun eine neue Gestalt bekommen, wenn das Natur-Erhabene phantastisch aufgefaßt wird. Dann entsteht das Wunderbare. Die Idee, obwohl sie in allem Erhabenen das Endliche überwiegt und seine Schranken hinter sich läßt, offenbart sich doch innerhalb der Natur auf eine gesetzmäßige Weise und ohne den Zusammenhang des Universums zu durchbrechen. Im Wunderbaren dagegen wird eine unendliche Macht vorgestellt, welche physisch wirkt, aber doch zugleich nicht physisch. Denn sie wirkt in der Natur und doch gegen die Natur, tritt als Natur auf und ist doch mehr als Natur. Ein Gespenst z. B. ist ein Wesen aus einer unbekannten Welt mit einem Körper, vermöge dessen es uns erscheinen kann. Dieser Körper hat aber diejenigen Eigenschaften, die eben den Körper zum Körper machen, Schwere, Tastbarkeit usw. nicht. Er ist also ein Körper, der kein Körper ist. Ebenso verhält es sich mit dem Körper der Engel, welcher beliebig erscheinen und verschwinden kann, demnach ebenfalls eine contradictio in adjecto ist. Dieser Widerspruch, so leicht er von dem Verstande durchschaut wird, ist, wenn er als Bild vor die Phantasie tritt, von ungeheurer Wirkung. Das Wunderbare geht am Leichtesten ins Furchtbare über. Das Furchtbare besteht in einer unserem Widerstandsvermögen überlegenen gewaltigen Kraft, deren Erscheinung die Idee eines möglichen Kampfes, in dem wir erliegen müßten, für uns mit sich führt. Solange jedoch diese Erscheinung noch in den Schranken der Natur bleibt, können wir doch irgendwie ein Entkommen als möglich denken; aber gegen das Wunderbare haben wir keine Waffe. Das Gespenst hat einen Körper, mit dem es uns mißhandeln, der aber von dem unsrigen nicht verwundet werden kann, weil er ebensosehr wieder kein Körper ist. Dies ist schauderhaft; das Wunderbare als ein Zerstörendes ist das Schauderhafte. In der Kunst ist es besonders mit Erfolg angewandt worden, um die sittliche Ordnung gegen die Willkür des Subjekts zu retten. Der Geist des Ermordeten steigt hervor und schüttelt seine blutigen Locken; die Marmorstatue tritt mit schwerem Schritte in das Haus des Lebendigen und schleudert den Frevler, den die menschliche Gerechtigkeit nicht erreichen konnte, den Rachegeistern entgegen. Auch ohne furchtbarer Natur zu sein, hat das Wunderbare immer auf den ersten Anblick etwas Unheimliches;

übrigens kommt es auf die Grundidee an, von welcher getrieben die Phantasie etwas Wunderbares ersinnt*), ob hierauf ein mehr sanfter und versöhnender Eindruck folgt. Dies ist z. B. in der Vorstellung einer Engelserscheinung, einer Theophanie der Fall. Wir ziehen die Schuhe aus und werfen uns auf unser Angesicht; aber eine gütige Stimme spricht aus dem brennenden Dornbusche.

Von den Wundern Jesu werden wir an einer anderen Stelle sprechen müssen (denn ins ästhetische Gebiet gehören sie). Sie sind Handlungen, die aus dem Willen eines Subjekts hervorgehen, und hängen daher mit einer Erhabenheit anderer Art zusammen, zu welcher wir jetzt übergehen müssen.

Es läßt sich nämlich nicht verkennen, daß das gesamte Erhabene der Natur nur scheinbar ein solches ist. Es kündigt sich eine Unendlichkeit an, aber keine wahre. Denn „das werden wir bald inne, daß der Natur im Raume und in der Zeit das Unbedingte, mithin auch die absolute Größe ganz abgehe" (s. Kant, Kr. der ästh. Urteilskr. die allg. Anm. nach § 29). Es gibt in der gesamten Natur nur relative, komparative Größen. Jede Größe ist beziehungsweise klein, und jedes Kleine beziehungsweise groß. Zuerst sind wir in Beziehung auf den erhabenen Gegenstand selbst immer in einer Täuschung; denn nur durch eine Zutat unserer Phantasie erscheint uns dieser unbegrenzt. Allein dies ist nicht die einzige Täuschung. Mag uns der Gegenstand mit Recht oder Unrecht an ein Unendliches erinnern: wenn nur dieses ein wirklich Unendliches wäre. Allein die Natur hat nur diejenige Unendlichkeit, welche Hegel die schlechte nennt. Als Ausdehnung in Raum und Zeit ist sie ein unendliches Außereinander von Einzelnen, deren keines für sich groß ist und die doch zusammen kein Ganzes bilden, weil die Linie eine unendliche ist. Wo wir eine innere Einheit in der Natur, ein abgeschlossenes Ganze finden, da tagt auch bereits der Geist, da fängt die Natur bereits an,

*) Ich setze hier als zugegeben voraus, daß das Wunder in der strengen Bedeutung des Worts nur in unserer Phantasie wohnt. Relative Wunder, nämlich das Heraustreten unbekannter Naturkräfte, wie im Somnambulismus, machen allerdings auch den Eindruck des Wunderbaren, aber nicht den ungemeinen und großartigen, den ein im Dienste religiöser oder sittlicher Ideen von der Phantasie ersonnenes absolutes Wunder hervorbringt. Schöne Bemerkungen über das Wunderbare in Solgers Vorlesungen S. 153—156.

jenem Gipfel sich zu nähern, auf welchem sie mehr als Natur wird. Aber auch als unendliche Macht aufgefaßt, hat die Natur nur eine bedingte Erhabenheit, und Gott ist sehr mangelhaft vorgestellt, wenn er nur als Allmacht gedacht wird. Denn wir wissen wohl, daß es im Menschen etwas gibt, woran jede physische Macht scheitert; er darf sich dessen nur erinnern, und es wird ihm keine Naturgewalt mehr groß erscheinen, — ein Gefühl, das Goethes Prometheus so imposant ausspricht. Kant (§ 26) drückt sich so aus, daß wir der Welt als bloßer Erscheinung die Idee eines Noumenons als intelligibles Substrat unterlegen, um sie erhaben zu finden. Wir werden auf diese Wendung noch einmal zurückkommen, wenn von subjektiven Eindruck des Erhabenen die Rede sein wird; dies auf jeden Fall ist darin richtig ausgedrückt, daß wir nur durch eine Unterschiebung die Natur erhaben finden.

Es gibt aber eine Größe, die nicht bloß relativ ist, sondern durch Vergleichung mit jeder Naturgröße nur gewinnen kann; eine Größe, die nicht durch unendliche Extention in Raum und Zeit oder durch die Gewalt sinnlicher Bewegung, sondern durch Überlegenheit über alle diese Größen groß ist. Diese Größe ist der selbstbewußte Geist im Menschen. Das Ich ist der Punkt, in welchem das unendliche Außer- und Nebeneinander der Dinge zu einfacher Idealität aufgehoben ist. Hier ist erst ein wahres Überwiegen der Idee über das Sinnliche, da dessen gesamte Vielheit in diese freie, sich selbst bewegende Einheit verschlungen ist. Ehe wir eintreten, mögen nur gewisse Arten von Erhabenheit erwähnt werden, die zwischen dem Erhabenen der Natur und des Subjekts in der Mitte liegend uns am passendsten den Übergang von Einem zum Andern vermitteln. Es sind Produkte menschlicher Kraft und Geschicklichkeit, die, wenn sie vollendet sind, als selbständige Werke existieren und so den Naturerscheinungen gleichen, aber, indem sie zugleich ihren Ursprung, den Geist, verraten, eine höhere Achtung als erhabene Naturgegenstände uns ablocken; große Gebäude, Schiffe u. dgl. Ferner Naturwirkungen durch menschliche Kräfte, wie der Krieg usw. Macht und Reichtum halten ebenfalls zwischen bloßer Naturgröße und menschlicher eine Mitte, indem sie in Naturgegenständen und Naturwirkungen beruhen, denen aber der Stempel des menschlichen Willens aufgedrückt ist. Mehr schon erinnert an sittliche Würde hohes Amt, Ansehen, wenn es etwa

namentlich in der äußeren Persönlichkeit der besitzenden Person seinen Ausdruck findet. „Jeder Zoll ein König." Auch Geschlecht und Alter, sofern der physische Ausdruck auf ein Sittliches deutet, gehört hieher. Die Mannheit ist erhaben im Gegensatze gegen die Anmut des Weiblichen, das hohe Alter ehrwürdig im Gegensatze gegen die unreife Jugend.

2. Das Erhabene des Subjekts.

Dieses besteht also in der Freiheit des selbstbewußten Geistes, der alles bloß Relative und Beziehungsweise der äußeren Natur aufgehoben zu einer einfachen, sich selbst bewegenden Einheit in sich schließt. Der subjektive Geist kommt jedoch in der Ästhetik nur als Wille in Betracht; als reine Intelligenz ist er nicht ästhetisch, weil er nicht handelt, nicht in die Erscheinung tritt, sondern in sich selbst verschlossen bleibt. Nur sofern sie in den Willen übergeht und sich durch Werke kundgibt, oder in der äußeren Erscheinung des Menschen ihren Ausdruck hat, gehört sie hieher, kann also keine besondere Betrachtung in Anspruch nehmen.

Daß, wie alles Erhabene, so auch dieses einer gewissen Dunkelheit bedarf, bedarf kaum einer wiederholten Auseinandersetzung. Jede psychologische Zergliederung und Zerlegung in einzelne Motive macht eine Handlung zu etwas Bedingtem und hebt somit ihre Erhabenheit auf. W. Schlegel erinnert in dieser Beziehung daran, welchen Vorsprung die griechischen Tragödiendichter dadurch hatten, daß ihre Heroen einer mythischen Vorzeit angehörten, wo man nur große Lichter und Schatten sah. Die Weltgeschichte verliert durch bloß pragmatische Behandlung an Erhabenheit und gewinnt an solcher durch Zurückführung auf absolute Entwicklungsgesetze; denn die pragmatische Behandlung läßt Alles als bedingt, die letztere das Gesammte der Entwicklung als unbedingt erscheinen. Der Historiker, versteht sich, muß beide Seiten vereinigen, der zweite Standpunkt muß ihn wenigstens als Takt und Intuition, wenn auch nicht als philosophischer Begriff, leiten.

Für die Einteilung des subjektiv Erhabenen ist nun wieder vonnöten, den Dualismus des Erhabenen uns zu vergegenwärtigen. Es gibt eine positive und negative Erhabenheit des Subjekts: jene, wenn es energisch handelnd auftritt, diese, wenn es leidet, aber im

Leiden seine Freiheit bewährt. Schiller hat die letztere Form das Pathetische genannt, und nach dem Standpunkte der Kantschen Moral diese eine Seite zum Gegenstande verschiedener Untersuchungen gemacht. Die Macht des Geistes zeigt sich allerdings in ihrer ganzen Größe, wenn er den Affekt überwindet, aber sie zeigt sich auch dadurch, wenn sein Wille und sein Affekt in bejahendem Verhältnisse zueinander stehen. Affekt, Leidenschaft stehen keineswegs bloß in einem Verhältnisse des Gegensatzes gegen die höhere menschliche Natur; sie sind ebenso sehr geflügelte Boten und Vollstrecker ihrer Befehle. Ich ziehe es vor, diese affirmative Form der Leidenschaft das Pathetische zu nennen, da Pathos doch häufiger in diesem Sinne genommen wird.

Erste positive Form des subjektiv Erhabenen, das Pathetische. Man kann es auch das heroisch Erhabene nennen. Es gehören hieher alle diejenigen Affekte, welche die Stärke des Willens nicht hindern, sondern offenbaren und welche man, da es in ihrer Natur liegt, durch Hindernisse erzeugt und gegen Hindernisse gerichtet zu sein, unter dem Namen des edleren Zorns zusammenfassen kann. Kant nennt sie Affekte der wackeren Art, und versteht unter diesem Ausdrucke diejenigen Affekte, welche das Bewußtsein unserer Kräfte, jeden Widerstand zu überwinden, rege machen. Jeder Affekt dieser Art, sagt er, ist ästhetisch erhaben, zum Beispiel der Zorn, sogar Verzweiflung, nämlich die entrüstete, nicht die verzagte. (Anmerkung nach § 29.) Man könnte es nach einem Ausdruck Longins (Sect. 8, 1.) *τὸ σφοδρὸν καὶ ἐνθουσιαστικὸν πάθος* nennen, der bei ihm freilich nur eine rhetorische Eigenschaft bezeichnet. Ohne diesen energischen Affekt läßt sich schon in kleineren Kreisen der Tätigkeit wenig durchsetzen, da er allein Luft zu machen weiß, wenn Trägheit, Hinterlist, die Verwicklungen des lahmen Zufalls ein Ding ins Stocken bringen. Die Weltgeschichte im Großen aber hat einen mächtigen Hebel in diesem Zorne, der einem energischen Wollen erst den rechten Nachdruck gibt, und heroische Individuen waren von jeher mit dieser Kraft ausgestattet. Das Wollen der Heroen ist ihre Natur, kein Kampf gegen ihre Natur; ebendeswegen ist es auch kein blinder Zorn, worin der Geist seinen Zweck verliert, sondern es ist nur die energische Zwecktätigkeit selbst, daher Herrscher, Kriegshelden, große praktische Naturen jeder Art dieses „eiferartige" Wesen niemals entbehrt haben. Selbst auf dem Gebiete des nach

innen arbeitenden Geistes braucht man solche Leute. Luther war ganz von diesem Zorne beseelt, und es ist anerkannt, daß er ohne dieses Herausfahren seinen Zweck nicht durchgesetzt hätte. Man darf sich aber dieses Pathos keineswegs nur als heftigen Ausbruch vorstellen; es begleitet einen heroischen Charakter als eine zu seiner Natur gehörige Schwungkraft und Wärme auch da, wo es sich nicht durch eine besondere Aufwallung bemerklich macht; nur da und dort, wo die Hindernisse sich häufen, schlägt es als helle Flamme heraus. Schillers Wallenstein hat dieses nachdrückliche Wesen immer an sich, aber das volle Pathos entladet sich erst, da es ganz Nacht um ihn ist, in dem Monolog „Du hast's erreicht, Oktavio usw."

Es kann auch innerhalb des Pathetischen ein Erhabenes der Ruhe von einem Erhabenen der Bewegung unterschieden werden, wie wir dies nachher im negativ Erhabenen werden unterscheiden müssen. Diese Ruhe ist jedoch von derjenigen wohl zu unterscheiden, welche wir in dieser zweiten Form aufsuchen werden. Es ist die Ruhe der drohenden, nicht der beherrschten Leidenschaft, es ist die Stille vor dem Gewitter. Marius auf den Ruinen von Karthago vereinigt beides, die Ruhe der Sammlung, von der hier noch nicht die Rede ist, und die Ruhe des drohenden Kraftgefühls. Ein herrliches Beispiel gibt das Nibelungenlied in der 29. Aventiure, wo Hagen mit Volker, das Schwert des erschlagenen Siegfried über die Beine gelegt, vor dem Hause sitzt, vor Kriemhilden nicht aufsteht, und eine Schar gewaffneter Hunnen durch seinen bloßen Anblick zurückschreckt. „Do sazen unervorhte die zwene degene gemeit."

Diese Kraft der menschlichen Natur, wonach der Wille die Gewalt des Affekts als sein Werkzeug mit sich vereinigt, ist es, wodurch auch das Böse erhaben wird. Es bewährt sich im Bösen dieselbe Freiheit des Subjekts, die wir auch im Guten bewundern, und die ästhetische Wirkung wird durch den veränderten Zweck zwar anders modifiziert, aber keineswegs geschwächt. Ja sie steigt mit dem Grade und der Konsequenz des Bösen, und eine vollendete Empörung gegen Gott, wie bei Prometheus und dem Faust der Volkssage, sind ästhetisch ergreifender als die schönste Energie des Guten. Der Grund hievon ist, daß das Gute aus dem Inhalte seines Wollens Kräfte und Mut schöpft, daß es vom guten Gewissen unterstützt, genährt ist;

das Böse aber hat keinen Inhalt als das abstrakte Ich, es ist also durch kein wohltuendes Bewußtsein eines guten Zwecks unterstützt, daher seine Kühnheit und Verwegenheit weit unvermischter als die Tapferkeit des Guten in die Augen fällt. Freilich muß, wenn dieser Eindruck festgehalten werden soll, der ganze innere Widerspruch eines solchen Wollens etwas verdeckt werden, sonst lachen wir. Menschliche Bosheit, auch die höchste, kann daher immer erhaben erscheinen, weil sie nie ganz frei von Illusionen ist; allein der Satan, der das absolut Verkehrte mit dem absoluten Bewußtsein dieser Verkehrtheit verfolgt, ist komisch, und zwar nicht nur für den Betrachtenden, sondern auch für sich selbst müßte er es sein, wenn es einen geben könnte. Übrigens unterscheidet sich das Pathos des Bösen wie das des Guten in ein ausbrechendes und in ein scheinbar ruhiges. In dieser Gestalt gewinnt es erst seine ganze Furchtbarkeit, und sie ist ihm besonders adäquat, weil die Metaphysik des Bösewichts gewöhnlich auf der Kälte eines einseitigen Verstandes beruht. Die stärkste Wirkung wird in der dramatischen Poesie dadurch namentlich hervorgebracht, daß diese arge Selbstbeherrschung der Unbefangenheit und arglosen Größe des heroischen Pathos gegenübergestellt wird. Dagegen dürften sich die Schauspieler merken, daß die Kälte und Ruhe des Bösewichts doch nur eine scheinbare, daß etwas Unstetes und Wildes von dem inneren Widerspruch, der im Bösen liegt, unzertrennbar ist; gewöhnlich wird der im Allgemeinen richtige Grundsatz, daß der Bösewicht kalt und ruhig darzustellen sei, zu einseitig festgehalten; die irre Flamme muß immer unter der Oberfläche durchleuchten.

Indessen ist das pathetisch Erhabene allerdings nicht das ganze Erhabene des Subjekts. Gerade wie sich das ideale Moment im Schönen dadurch bewähren muß, daß es dem sinnlichen über den Kopf wachsend das Erhabene erzeugt, so muß sich die Freiheit dadurch bewähren, daß sie mit dem Affekte sich entzweit und in dieser Entzweiung sich dennoch erhält. Der Geist offenbart sich durch die Energie der Leidenschaft doch mehr erst in seiner Verwandtschaft mit Naturkräften, er gleicht dem Erhabenen eines Meersturms, aber erhabener als der Meersturm ist der ernste Pilot, der besonnen durch die empörten Wogen das Steuer dreht. Ecce spectaculum dignum, ad quod respiciat intentus operi suo Deus, vir fortis cum mala fortuna compositus. Es entsteht uns so die

Zweite, negative Form des subjektiv Erhabenen. Während das Pathetische einfach ist, hat dieses zwei Seiten, nämlich auf der einen die Versuchung des Subjekts zu niederschlagenden oder unsittlichen Affekten, auf der andern die im Kampf mit dieser Versuchung sich offenbarende sittliche Kraft des Willens. Die Darstellung dieser Erscheinung war Schillers Lieblingsgegenstand in seinen ästhetischen Abhandlungen (vgl. besonders: Über das Pathetische und: Über die tragische Kunst).

Eine doppelte Wendung kann auch diese Gattung des Erhabenen wieder nehmen. Entweder wir sehen den Kampf des Willens gegen weichliche Affekte erst entstehen, oder wir sehen diese bereits beherrscht, sehen den Sieg über die Leidenschaften als ruhigen Zustand, der dem Subjekte zur anderen Natur geworden ist. Dort haben wir das negativ Erhabene des Subjekts in der Bewegung, hier in der Ruhe. Jenes Erhabene in der Bewegung muß uns nun den Aufruhr der menschlichen Seele mit voller Kraft zeigen und unsere ganze Sympathie aufrütteln, aber diese durch die Achtung veredeln, die uns für die Menschenwürde eingeflößt wird. Der Akt, durch welchen diese ihre Oberhand über unwürdige Affekte behauptet, tritt entweder als bestimmter Moment mit Schärfe ausdrücklich hervor, oder er zieht sich als stille Macht durch das Leiden selbst hindurch: das Erstere kann man die männliche, das Zweite die weibliche Erhabenheit im Kampfe nennen. Der männliche Wille wird häufiger sich gegen leidende Affekte im Sturmschritt aufmachen, so daß das negativ Erhabene in das Pathetische übergeht, indem der Kampf gegen die Feigheit selbst wieder als Leidenschaft auftritt, wie im zweiten Teil Heinrichs IV. bei Shakespeare, wo Northumberland von Krankheit geschwächt, durch die Nachricht von seines Sohnes Tod erschüttert, die Krücke, die Binde wegschleudert, die kranken Glieder dreifach stärker fühlt und im wilden Trotze Himmel und Erde zum Kampfe herausfordert. Es ist dies eine wahre Musterstelle für die Erhabenheit. In anderen Fällen wird der männliche Wille als kalte und ruhige Selbstbeherrschung auftreten, aber auch in dieser Ruhe von dem weiblichen noch sehr verschieden sein, der sich weniger schämt, den niederschlagenden Affekt in Tränen und Klagen ausbrechen zu lassen und sich dann durch stille, sanfte Ergebung bewährt. Durch diese weibliche Gestalt des Leidens — das natürlich am rechten Ort auch

die männliche Natur nicht verunstaltet, wie z. B. die sanfte Ergebung des Ödipus am Ende seiner Laufbahn — entsteht namentlich das Rührende, das aber in der Kunst sehr behutsam angewandt werden soll. Zu hüten hat sich nämlich der Dichter vor Allem, daß er es nicht an der unrechten Stelle anwendet. Wallensteins Schmerz um Max Piccolomini in der Einsamkeit der Nacht ist rührend und an der rechten Stelle: aber im kritischen Momente der Trennung von ihm wäre er an der unrechten. Sodann ist die Hauptsache, daß sich der weiche Affekt des Leidens nie bis dahin verirre, daß man in diesem Zerfließen der Empfindung gar keine Willenskraft mehr unterscheiden könnte. In diesem letzteren Fall wird die Kunst niedrig und gemein und ist nichts als eine an unserem Tränensack arbeitende Pumpe. Schmelzende und zärtliche Affekte, welche Kant nicht ohne großes Mißtrauen (Anm. nach § 29) auch erwähnt, fallen in das Gebiet des Anmutigen, das in einer ausführlicheren Behandlung als Seitenbegriff des Schönen zu erörtern ist; nicht an sich, sondern nur, wenn sie in eine Kollision mit sittlichen Aufgaben treten und somit ein Kampf entsteht, fallen sie unter den Begriff des Erhabenen.

Das subjektiv Erhabene als ruhiger Zustand ohne Kampf ist die Würde. Sie ist die zur anderen Natur gewordene Beherrschung des Affekts; ein Thema, in dessen Erörterung der Schillersche Standpunkt seinen ganzen Glanz zeigen konnte, wie denn anerkannt ist, daß Schiller die Würde in ihren letzten Gründen besser erklärt hat als die Anmut. Der Wille, welcher die Leidenschaften an sicherem Zügel hält, darf übrigens nicht gedacht werden als ein allgemeines, abstraktes Wesen, sondern es muß ein bestimmter Wille sein, der eine Idee, einen Lebenszweck zu seinem Gehalte hat, ein Charakter. Die abstrakte Würde, welche außerhalb des Zusammenhangs wirklicher bedeutender Lebensverhältnisse ihr strenges Antlitz behält, wird leicht komisch, wie sich denn davor die Würde überhaupt hüten und lieber durch eigenes Lachen, durch ein desipere in loco dem fremden Lachen zuvorkommen muß. Doch dies zu verfolgen ist hier nicht der Ort; ich wollte nur vorläufig einmal an die Perspektive erinnern, die sich vom Erhabenen ins Komische darbietet. Gegen die obige Einteilung könnte eingewandt werden, daß auch die ruhige Größe eines würdigen Charakters sich nur erkennen lasse, wenn sie veranlaßt sei, sich kund zu tun,

wenn also eine Ursache des Leidens eintrete; und so zerfließe der Unterschied der Würde oder des negativ Erhabenen in der Ruhe von dem negativ Erhabenen in der Bewegung. Allein die Würde wird sich auch im wirklichen Leiden von dem letzteren noch gehörig dadurch unterscheiden, daß die Affekte wenigstens in keinen sichtbaren Aufruhr geraten; überdies aber hat sie auch ohne Kampf ihren Ausdruck in der ganzen Gestalt, Gebärde, Rede. — Der Unterschied der Würde von dem positiv Erhabenen in der Ruhe ist schon oben hervorgehoben.

Schiller (Über das Pathetische) unterscheidet ebenfalls eine negative und positive Seite, nämlich ein Erhabenes der Fassung und ein Erhabenes der Handlung, welches letztere jedoch nicht mit dem zusammenfällt, was wir oben als pathetisch Erhabenes der Bewegung aufführten, da Schiller auch hier nur an einen Kampf gegen die Affekte denkt. Mit dieser Distinktion ließe sich unser negativ Erhabenes der Bewegung noch bereichern, wie denn überhaupt noch unendliche Modifikationen in den einfachen Grundunterscheidungen eintreten können, welche die Wissenschaft nicht weiter verfolgen kann. Das Erhabene des Subjekts ist jedoch einfacher und bedarf einer kürzeren Erörterung als das der Natur. Nicht deswegen, weil es wenigere Arten befaßt, vielmehr beginnt erst in der geistigen Welt die rechte Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit der Verhältnisse. Aber die einfachen Grundelemente sind klarer, weil hier eine wirkliche Erhabenheit stattfindet und nicht untersucht werden muß, was Alles von Seiten des Betrachtenden dazu nötig sei, bis der Eindruck des Erhabenen entstehe. Sodann treten innerhalb dieser einfachen Grundelemente unendliche Verschiedenheiten ein, aber diese sind wegen des Reichtums der sittlichen Welt so mannigfaltig, daß man weit weniger versuchen kann sie aufzunehmen und zu rubrizieren als die im Erhabenen der Substanz.

Auch das Erhabene des Subjekts kann bald in naturgemäßer, bald in phantastischer Form auftreten. Seine wahre Größe liegt darin, daß es eine Überlegenheit des Geistes über die Natur offenbart. Diese Überlegenheit besteht aber nicht in einer Aufhebung der Naturgesetze, sondern in einer Leitung derselben, wobei sie in ihrer Ordnung keineswegs gestört werden. Die Phantasie kann jedoch den Satz, daß der Geist über die Natur Macht hat, auch so auffassen, als könne er innerhalb der Naturgesetze wie eine Naturmacht wirken und die gewöhnlichen Naturgesetze durchbrechen und aufheben, wodurch etwas

entstehen soll, das zugleich ein Naturereignis und zugleich ein sittliches Faktum ist, indem es die unmittelbar physisch wirkende ethische Kraft darstellt. Dies ist die Zauberei, die von großem ästhetischen Effekt sein kann. Der Volksglaube erklärt sie aus einem Bunde mit dem Teufel, indem er diese Alteration der Natur zu egoistischen Zwecken ausgeübt sich vorstellt; dem Religionsstifter schreibt er aber dieselbe Macht über die Natur zu, ohne sie Zauberei zu nennen, weil der Zweck gut und die Kraft göttlich ist. Der andere Unterschied, daß der Zauberer Formeln und eine Art von Mitteln anwendet, während der religiöse Wundertäter nur seinen Willen ausspricht, ist nicht von Belang, denn die eigentliche Meinung ist auch dort, daß der bloße ausgesprochene Wille über die Natur unmittelbare Macht habe, daher auch die angewandten Mittel durch ihre aberwitzige Gestalt offenbaren, daß sie keine Mittel sind. Magisch sind also auch die Wunder des Religionsstifters, denn der Glaube stellt sich in denselben ebenfalls ein queres und ungesetzliches Einbrechen des Willens in die Natur vor. Der Wert eines solchen Glaubens ist ein ästhetischer.

Wir haben nun freilich eine Erhabenheit kennen gelernt, welcher wir eine wahre Größe nicht erst unterschieben dürfen und an welcher Kants Bestimmung, sofern sie vom Erhabenen überhaupt gelten wollte, zunichte würde. Aber mangelhaft ist auch diese Form noch. Wir betrachteten hier den Geist in seiner subjektiven Existenz; der Wille des Individuums hat aber, so gewiß er in seiner Wurzel absoluter und göttlicher Natur ist, doch immer einen einseitigen, von verschiedenen Seiten her modifizierten und bedingten Charakter. Diese Schranken bedürfen keiner Auseinandersetzung, da es die gemeine Erfahrung ist, daß wir alle unsere Tugenden mit Einseitigkeiten erkaufen. Am einleuchtendsten aber springen sie gerade in heroischen Charakteren hervor. Denn dies macht den Heros, daß sein Wille von einer Idee ganz durchdrungen ist, ohne daß er weiter fragt: warum? Daher alle durchaus praktischen Naturen, die Helden am meisten, eine gewisse Naivetät haben, in welche sich theoretische Naturen, welche skeptisch jede bestimmte Idee mit der ihr gegenüberstehenden vergleichen, nach entgegengesetzten Seiten hin billig sein wollen und so die Frische des Handelns verlieren, gar nicht hineinzusetzen vermögen. Hamlet ist eine solche skeptische Natur und erliegt daher an einer heroischen Aufgabe. Alles Bestimmte ist einseitig; jeder Heros, jeder,

der etwas recht will, ist nach irgendeiner Seite hin unbillig und ungerecht und muß es daher auch erfahren, daß andere Rechte mit denselben Ansprüchen ihm gegenüberstehen*). Dies ist die faktische demonstratio ad hominem, daß die subjektive Erhabenheit noch mangelhaft ist. Es bezieht sich zunächst auf das positiv Erhabene des Pathos. Aber auch das negativ Erhabene bedarf einer Ergänzung, der Wille sucht im Kampfe gegen den Affekt einen höheren Anhaltspunkt, und in der schönsten Kraft tritt uns daher diese Gestalt des Erhabenen bei den Märtyrern des Glaubens entgegen. Hiemit sind wir aber auch bereits über das subjektiv Erhabene zu einem höheren hinaufgeführt.

3. Das Erhabene des absoluten Geistes oder das Tragische.

Wahrhaft erhaben kann nur der Geist sein, der die Bestimmtheiten und Einseitigkeiten des subjektiven Geistes — nicht neben oder außer sich hat, sondern — in sich begreift und als die Macht über diese beschränkten Geister sie ebensosehr aus sich hervorgehen, als auch an ihrer Unvollkommenheit und Relativität zugrunde gehen läßt. Hiemit ist bereits gesagt, daß wir uns den absoluten Geist nicht als etwas Fixes und Starres, sondern als flüssig denken müssen, als eine Macht, die ihre Allgewalt in einer Bewegung, in einem Prozesse, in einer faktischen Dialektik offenbart. Dieser Prozeß hat, wie alles Erhabene, eine positive und eine negative Seite: der absolute Geist erzeugt die subjektive Erhabenheit aus sich, und schlingt sie in seinen Abgrund zurück. Wir lassen hier diese Einteilung schärfer hervortreten als bei den bisherigen Formen des Erhabenen, weil hier die wichtigsten Begriffe sich an diesen Unterschied knüpfen.

Das positiv Tragische

besteht darin, daß uns die subjektive Erhabenheit, die wir bisher nur als solche betrachteten, in einem höheren Lichte als Ausfluß der göttlichen entgegentritt. Der Held ist als menschlich großer Charakter eine erhabene Erscheinung, eine erhabenere, wenn wir ihn als Organ

*) „Der Handelnde ist immer gewissenlos, es hat Niemand Gewissen, als der Betrachtende.“ Goethe.

eines höheren Willens betrachten und wenn er sich selbst als solchen anerkennt, der in göttlichem Auftrage handelt. Dies ist es auch, was mit der Härte und Unbilligkeit seines energischen Durchgreifens versöhnt. Es ist eine alte Erscheinung, daß große Männer einen gewissen Fatalismus zeigen. Auch N a p o l e o n hätte nicht einst sagen können, daß die Kugel, die ihn treffen solle, noch nicht gegossen sei, hätte er nicht das gefühlt, daß er der Vollstrecker weltgeschichtlicher Pläne sei. Es pflegt sich jedoch bei solchen Naturen diese höhere Ansicht nur mit einer gewissen instinktmäßigen Dunkelheit auszusprechen, daher auch das Individuum selbst, das sie hegt, keineswegs ihr eine solche Anwendung gibt, daß sie die Härten seines Charakters aufhöbe und läuterte. Deswegen genügt diese Ahnung einer Beziehung des Subjekts auf ein absolutes Ganzes noch nicht, sondern es muß das Subjekt die tatsächliche Erfahrung von der Einseitigkeit seiner Bestrebungen — seien sie noch so gut — machen. Der religiöse Glaube hat es versucht, die subjektive Größe des menschlichen und die absolute des göttlichen Geistes in einem bestimmten historischen Subjekte zusammenfallen und einander decken zu lassen, dessen Leiden daher auch nicht als ein verdientes, sondern als ein stellvertretendes aufgefaßt wird. Ob sich dies vor der Vernunft halten lasse, ist hier nicht zu untersuchen; es soll uns diese Idee nur vollends hinüberleiten zum negativ Tragischen, das einer weit ausführlicheren Erörterung bedarf. Im Gegensatze gegen den Gottmenschen nämlich erscheint jede menschliche Größe in einem schwankenden Verhältnisse zu ihrer göttlichen Quelle. Sie ist hiemit schuldbehaftet, verfällt als solche dem negativen Prozesse des absoluten Geistes und muß die Wahrheit, daß sie nicht auf i h r e Faust handle, dadurch erfahren, daß sie an ihren Einseitigkeiten erkrankt und zu Boden sinkt.

Man kann zwar einwenden, daß das positiv Tragische auch ohne solchen Schmerz des Untergangs seine Sache, wenn sie eine gute ist, durchführen könne, und es gründet sich hierauf das Drama mit heiterem Schlusse, in welchem die gute Sache triumphiert. Allein auch ein solches Drama darf, wenn es ein wahres Kunstwerk sein will, seinem Helden nicht ersparen, daß er irgendwie den Zoll menschlicher Beschränktheit bezahle, und auch dann hat es nicht die geistige Tiefe, welche das Drama mit traurigem Schlusse, die Tragödie, hat. Denn gerade je weniger auch die reinste menschliche Größe sich der Schuld

und dem Untergange entziehen kann, desto leuchtender tritt die Größe des absoluten Geistes hervor, wie wir denn bisher auf jeder Stufe fanden, daß die negative Seite im Erhabenen gewaltiger ist als die positive. Ihre Begründung wird diese Behauptung im Folgenden finden.

Das negativ Tragische, das Schicksal.

Schon durch den Übergang, der uns soeben auf den gegenwärtigen Punkt führte, ist eine Auffassungsweise des Schicksals abgeschnitten, die aus der Kantschen Philosophie hervorgieng und von welcher zuerst Einiges zu bemerken ist, damit sie uns in ihrer weiteren Entwicklung nicht störe. Wir kommen hiemit noch einmal auf die negative Seite des subjektiv Erhabenen zurück, aber nur, damit ein Versuch derselben, sich hier noch einmal einzudrängen, abgewiesen werde. Man findet jene Ansicht namentlich bei Schiller (Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen und Über die tragische Kunst) und bei Wilh. Schlegel (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur) ausgesprochen. Das Tragische beruht nach derselben auf einem Kampfe zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Der Mensch bewährt seine geistige Freiheit im Widerstande gegen die Verwicklung äußerer Umstände, welche sein sinnliches Empfindungsvermögen schmerzhaft affiziert. „Eine geistige und unsichtbare Kraft kann nur durch den Widerstand gemessen werden, welchen sie einer äußerlichen und sinnlich zu ermessenden Gewalt leistet. Die sittliche Freiheit des Menschen kann sich daher nur im Widerstreit mit den sinnlichen Trieben offenbaren. Nur im Kampfe bewährt sich das Sittliche, und wenn der tragische Zweck einmal als eine Lehre vorgestellt werden soll, so sei es diese: daß, um die Ansprüche des Gemüts auf innere Göttlichkeit zu behaupten, das irdische Dasein für nichts zu achten sei, daß alle Leiden dafür erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen." So Schlegel (2. Ausg. 1, 112 ff.); nicht anders setzt Schiller das Wesen des Tragischen darein, daß eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit einer andern, die höher ist, aufgeopfert werde. In dem Grade, in welchem dieses Opfer unsern sinnlichen Gefühlen widerstreite, erhebe es die moralische Lust, die aus dem Sittengesetze entspringt. Schiller sagt geradezu, ein Dichter, der sich auf seinen Zweck ver-

stehe, werde das Unglück, das über seine Personen hereinbreche, nur durch den Zwang der Umstände herbeiführen; das Mitleid sei dann reiner, weil keine moralische Zweckwidrigkeit stattfinde. Namentlich schwäche es unsern Anteil, wenn sich der Unglückliche durch eine unverzeihliche Schuld in sein Verderben gestürzt habe, wie Lear.

Es ist wirklich nur aus dem damals noch verbreiteten Subjektivismus der ganzen Denkart zu erklären, wenn Männer wie Schiller und Schlegel den Schicksalsbegriff so auffassen konnten; denn das leuchtet doch bei dem ersten Anblick einer wahren Tragödie ein, daß die Ehrfurcht, zu welcher sie uns auffordert, nicht einer subjektiven Größe, nicht der Willenskraft eines Subjekts im Widerstande gegen Äußeres, sondern daß sie etwas Höherem gezollt wird, welchem das noch so heroische Subjekt sich unterordnen muß. Es ist ja in Wahrheit nichts erhaben als Gott, und nur deswegen fanden wir uns in dieser Untersuchung von einer Stufe zur andern höher getrieben, weil die früheren Stufen keine adäquate Betrachtung der Gottheit enthielten. Sofern aber dennoch auch in den früheren Stufen eine wirkliche Erhabenheit ist, so ist es bereits eine göttliche. Wir schauen Gott auf der ersten Stufe als allgemeine Substanz, auf der zweiten als Subjekt, jetzt sollen wir ihn als Einheit des allgemeinen Wesens und des einzelnen Geistes, als das, was er in Wahrheit ist, als absoluten Geist kennen lernen. Eben hiemit leuchtet auch ein, daß die Macht, welcher die tragische Person unterliegt, nicht eine äußere sinnliche Gewalt ist. Der eigentliche Hebel des Tragischen wäre nach dieser Theorie der Zufall: grundlos und ohne alles Verschulden der tragischen Person verschwört er sich gegen diese, und indem sie mit demselben kämpft, gibt sie uns ihre moralische Größe zu bewundern. Man vergleiche hierüber die treffenden Bemerkungen von Solger (Nachgelassene Schriften 2, 514 ff., Vorlesungen über Ästhetik 99). Zwar suchen Schiller und Schlegel die Verkettung der Umstände, aus welcher das tragische Schicksal hervorgehen soll, auf eine tiefere Ursache zurückzuführen, indem dieser sagt, die Notwendigkeit in der Tragödie dürfe keine bloße Naturnotwendigkeit sein, sondern müsse jenseits der sittlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen, und jener, am reinsten sei das Tragische, wenn unsere Unzufriedenheit über die physischen Leiden der tragischen Person sich in das Bewußtsein einer teleologischen Ver-

knüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliere. Es ist hiemit zugegeben, daß wir etwas Überweltliches in der tragischen Verwicklung anerkennen sollen; diese überweltliche Macht soll sich aber nur auf die äußeren Umstände erstrecken, aus denen dem moralischen Helden, dem fleischgewordenen kategorischen Imperativ ein physisches Leiden erwächst. In das Innere seines Geistes soll diese höhere Macht nicht hineinreichen, seine Größe soll nicht als Gabe dieser höheren Macht, sein Leiden nicht als ein Tribut seiner Schwäche erscheinen. Jenes Überweltliche besitzt also bloß die äußere Welt als seine Domäne, und da die Geisterwelt nicht auch ihm angehört, so fällt der Geist außer dasselbe, und es bleibt, konsequent vorgestellt, so wenig Schiller und Schlegel es Wort haben, eine unvernünftige Macht. Der Held leidet daher durch blinden, dumpfen Zufall; sein Unglück ist eigentlich eine Roheit, welche die äußere Natur an ihm ausübt, und dies, weit entfernt, das eigentlich Tragische zu sein, ist vielmehr das Gegenteil desselben. Es fällt Jemand und bricht ein Bein, er muß eine sehr schmerzhafte Operation aushalten, bei der er sich jedoch standhaft zeigt — dies wäre der wahre Stoff für eine Tragödie nach Schillers und Schlegels Theorie. Auf welch engen Raum wird das Übersinnliche eingeschränkt und wie unangenehm schnappt der ganze Satz ab, wenn Schiller (Über das Pathet.) sagt: „Zweck der Kunst ist Darstellung des Übersinnlichen, und die tragische Kunst bewerkstelligt dies dadurch, daß sie uns — die moralische Independenz von Naturgesetzen im Zustande des Affekts versinnlicht.“

Es gibt allerdings berühmte Tragödien, in welchen das, was man Zufall nennt, eine bedeutende Rolle spielt. Daß der Mann, welchem Ödipus begegnet, gerade sein Vater ist, dies können wir einen Zufall nennen; im Hamlet führt die zufällige Verwechslung der Rappiere am Ende die vollständige Katastrophe herbei. Auch die Erzählung Herodots, 1, 36 ff., wo durch den Zufall eines verfehlten Speerwurfes des Krösus Sohn getötet wird, hat eine tragische Färbung. Allein in allen diesen Fällen hat der Zufall immer nur in einem ethischen Zusammenhang, im Zusammenhang mit menschlichen Handlungen, mit Schuld und Strafe eine Bedeutung. Ödipus ist unvorsichtig und reizt den Zufall, welchem nicht zu trauen er bereits durch Winke gewarnt klug genug sein sollte. Im Hamlet ist die Ver-

wechslung der Rappiere ebenfalls nur in ihrem ethischen Zusammenhange von Bedeutung. Laertes und der König haben absichtlich einen derselben geschärft und vergiftet; daß in der Hitze des Fechtens eine Verwechslung stattfinden könne, lag für ihre Berechnung zwar nicht nahe, doch gehört es als möglicher Fall unter die für sie selbst voraussichtbaren Folgen ihrer Arglist; sie fordern also den Zufall heraus, sie reizen ihn, und der Pfeil kehrt sich gegen den eigenen Schützen, die Schlinge, die sie dem Hamlet legten, fängt diesen, aber auch die Jäger. Dies ist etwas ganz Anderes, als wenn man sagt, ein zufälliges Leiden, das bloß in der äußeren Natur liege, bloß physisch sei, offenbare im Tragischen die Größe der sittlichen Natur. Dieses Leiden soll ebendeswegen auch ein unverschuldetes sein, und hiefür eben ließe sich wieder Hamlet anführen, indem es den Anschein hat, daß er ganz unschuldig jener Arglist unterliege. Allein ganz unschuldig ist er nicht, sondern ihn reißt das Gericht, das über die Schuldigen ergeht, mit in den Abgrund, weil er der Vollstreckung desselben, die ihm übertragen ist, als ein skeptischer Charakter nicht gewachsen sich zeigt. Auch in der Geschichte bei Herodot ist es nicht reiner Zufall, denn Krösus ist gewarnt, es ist eine Unvorsichtigkeit, daß er seinen Sohn auf die Jagd läßt, er ist schwach genug, sich durch einen so albernen Grund (Kap. 39) über die Gefahr täuschen zu lassen, daß man in dem unglücklichen Ausgange eine Strafe seiner Verblendung erkennen muß. Von der anderen Seite hängt das Unglück mit dem Schicksalsfluche zusammen, der auf dem Täter Adrastus ruht; eine Seite, die hier noch nicht erörtert werden kann.

Ein Unglück, das, im sinnlosen Zufalle gegründet, nur deswegen auf ein Individuum hereinbräche, um dessen Widerstandsvermögen zu offenbaren, könnte auch unmöglich den wahren tragischen Eindruck hervorbringen. Der tragische Schmerz ist ja ein ganz anderer als der dumpfe Schmerz über unglückliche Kollisionen des Menschen mit der geistlosen Naturnotwendigkeit. Im wirklichen Leben trösten wir uns bei solchen häßlichen Erfahrungen durch den Glauben an eine Vorsehung, welcher auf das Begreifen des Zusammenhangs verzichtet. Dieser echt christliche Glaube, so vortrefflich er ist, wenn er in der gemeinen Not der Wirklichkeit uns tröstet, gehört aber sofern eben nicht in die Tragödie, als in ihr diese gemeine Not einer höheren Not, der tragischen Not, die aus der menschlichen Schuld hervorgeht,

weichen soll, so daß der Zusammenhang zwischen dem äußeren Unglück und dem ethischen Verhalten des Subjekts hier, im Drama, einleuchtet, während er in den genannten Fällen des wirklichen Lebens nicht einleuchtet. Es darf nur jeder sich selbst fragen, ob ihm dadurch der tragische Schmerz über Lears Schicksal gestört und getrübt werde, daß er dieses im Zusammenhange mit der Schwäche des Greises als ein verschuldetes erkennt? Ob nicht vielmehr gewiß dann erst sein Schmerz zu einem unschönen und wüsten Gefühle würde, wenn er den Greis ganz grundlos solches Ungemach müßte erdulden sehen?

Was Schiller und Schlegel für das Tragische erklären, gehört in die Lehre von der bloß subjektiven Erhabenheit, wo wir ihm seine Stelle angewiesen haben. Denn es soll ja nach dieser Vorstellung das Schicksal immer nur dazu dienen, eine subjektive Größe zu offenbaren; die subjektive Größe bildet aber nur ein Moment, ein Ingrediens im Tragischen, dessen wahrer Begriff vielmehr der ist, daß alle subjektive Größe einer absoluten Größe weichen muß, daß selbst das Höchste und Edelste im Menschenleben, weil es dieser absoluten Größe inadäquat ist, zugrunde gehen muß. Sehr treffend bemerkt Solger (Nachg. Schriften 2, 517) gegen Schlegel, nach der tragischen Ansicht bestehe vielmehr gerade in unserer Stärke unsere Schwäche.

Wenn ich sage, jene subjektive Größe bilde nur ein Moment im Tragischen, so ist übrigens zugegeben, daß allerdings in einem Drama unter andern Personen auch solche vorkommen können, welche in das hereinbrechende Gericht unschuldig mit hineingezogen werden und durch ein schönes Dulden unser Mitleiden erregen; eine Rolle, welche, namentlich der weiblichen Natur angemessen, von Äschylus in der Person der Kassandra, von Shakespeare in der Person der Ophelia und Cordelia glänzend dargestellt wurde. Allein nicht nur leuchtet ein, daß in dem Schicksal solcher einzelnen Personen die Tragödie nicht erschöpft ist, sondern ich behaupte sogar, daß unser poetisches Mitleiden auch mit diesen unschuldig untergehenden schönen Naturen aus der Einsicht, daß sie von dem verschuldeten tragischen Schicksale, das im Ganzen der Tragödie herrscht, mit fortgerissen werden, seine bedeutendste Nahrung ziehe.

Den wahren Begriff des tragischen Schicksals bilden dem Aus-

geführten zufolge zwei Momente: das Absolute und das Subjekt. Beide stehen in dem Verhältnisse zueinander, daß das Letztere, das Subjekt, zwar dem Absoluten sein Bestehen, seine Kräfte, seine Größe verdankt und dadurch als eine bedeutende Macht erscheint: aber auch nur erscheint; denn daß es diese Größe jenem Höheren verdankt und daß diese Größe selbst, verglichen mit jenem, nur eine relative, an Schwachheiten und Blößen krankende ist, — dies erweist sich im Tragischen, die menschliche Größe schlägt um in menschliche Kleinheit, und wir rufen aus: „o, was ist Menschengröße, Menschenruhm!" Aber weil sich im Untergange der menschlichen Erhabenheit eben die göttliche offenbart, so geht dieser Schmerz bei dem Zuschauer in ein Gefühl der Versöhnung über, das um so reiner ist, je klarer eben diese Offenbarung auch der tragischen Person zum Bewußtsein kommt. Hierüber unten ein Mehreres. Es sind nun vor Allem die verschiedenen Stufen, welche die, hier zunächst nur ganz unbestimmt und allgemein definierte, tragische Idee durchwandert, zu entwickeln. Hätte man diese stufenmäßigen Differenzen, welche der Begriff des tragischen Schicksals sich selbst gibt, nicht übersehen, so wäre auch die Frage über das Schicksal, wie die über das Schöne und über das Erhabene im Allgemeinen, gewiß weniger verwirrt worden. Denn indem der Eine dies, der Andere jenes behauptete, und doch jeder seine Ansicht mit bewährten Beispielen aus der tragischen Poesie belegen konnte, so mußte natürlich eine Unklarheit entstehen, welche sich einfach löst, wenn man nachweist, daß die eine Ansicht von einer niederen, die andere von einer entwickelteren Stufe der Schicksalsidee hergenommen ist.

Diese Stufen nun richten sich nach der niederen oder höheren, sinnlicheren oder geistigeren Auffassung des Absoluten, mit welchem die relative, subjektive Größe in Widerspruch gerät. Dieses kann nämlich erscheinen entweder nur als Substanz, als ein nicht weiter bestimmbarer Abgrund einer unendlichen Macht, oder aber als Geist, als die höhere selbstbewußte Einheit der endlichen, durch ihre Beschränktheit vielfach sich Blößen gebenden und untereinander kollidierenden Geister. Innerhalb der letzteren Auffassung ist, wie wir sehen werden, wieder ein spezifischer Unterschied von zwei Stufen, der so markiert hervortritt, daß im Ganzen drei Hauptformen des Schicksalsbegriffs unterschieden werden müssen. Ein anderer Ein-

teilungsgrund ist der des Antiken und Modernen, der nicht mit dem hier aufgestellten zusammenfällt. Es wird sich vielmehr zeigen, daß sowohl die antike als auch die moderne Ansicht alle diese drei Stufen, nur in verschiedenem Ausbildungsgrade, durchläuft. Auf der

erſten

oder niedrigsten Stufe nun erscheint das Absolute, wie soeben bemerkt, als der dunkle Grund einer unendlichen Naturmacht, dem das Subjekt nicht wegen einer ausdrücklichen Schuld, sondern nur überhaupt, weil es als endliche, individuelle Existenz dem Allgemeinen nicht adäquat ist, seinen Tribut bezahlen, seine Größe zurückgeben, seine Existenz opfern muß. Die Unangemessenheit des Individuums an das Absolute ist auf dieser Stufe noch mehr sinnlicher Art, weil das Absolute selbst mehr sinnlich als geistig aufgefaßt wird. Die Schuld ist die Existenz, das Heraustreten des Individuums aus der Indifferenz der allgemeinen Lebensquelle, und die Strafe dafür ist, daß es in den dunkeln Grund, aus dem es stammt, zurückgeschlungen wird. Den Stoff zu dieser Anschauung bildet jede Art von Existenz durch ihre Vergänglichkeit, den evidentesten aber diejenige Existenz, welche über die gleichgültige Masse des Gewöhnlichen durch außerordentliches Glück hervorragt. Diese bevorrechtete Existenz sinkt zusammen als eminentes Beispiel von dem Verhältnisse aller irdischen Größe zur absoluten. Das Schicksal erscheint daher hier als ein „Nivellieren", seine Tätigkeit besteht darin, „das Vorzügliche herunterzusetzen, so daß es mit Anderem auf gleicher Stufe steht" (Hegel, Religions-Philos. 2, 90).

Zu allen Zeiten hat sich diese Anschauung in der Menschheit ausgesprochen und neben einer tieferen, ethischen Auffassung des Schicksalsbegriffes ihre relative Wahrheit behauptet. Es ist der tragische Eindruck, den der Untergang eines mit äußeren Gaben, Schönheit, Körperkraft, Reichtum, Ansehen vorzüglich ausgestatteten Subjekts auf uns macht und den Schiller in seiner Nänie „Auch das Schöne muß sterben usw." so rührend ausgesprochen hat, der sich auf diesem Standpunkte geltend macht. Man kann die ganze Stufe bezeichnen als das nur erst in naturphilosophischer, noch nicht in ethischer Form erscheinende Tragische.

Im griechischen Sinne läßt sich sagen, es offenbare sich hier die Nemesis, nicht, wie sie mit Zeus identisch ist, von seinem Willen abhängt, sondern als die Tochter der alten Nacht, die Welt erscheine als von den alten Göttern regiert. Die Schellingsche Philosophie hat in ihrem dunkeln Grunde einen sehr einleuchtenden Anknüpfungspunkt für diese Idee, und man wird z. B. an folgende Stelle erinnert: „Auch in Gott wäre ein Grund der Dunkelheit, wenn er die Bedingung nicht zu sich machte, sich mit ihr als eins und zur absoluten Persönlichkeit verbände. Der Mensch bekommt die Bedingung nie in seine Gewalt, ob er gleich im Bösen danach strebt; sie ist ihm nur geliehen, von ihm unabhängig, daher sich seine Persönlichkeit und Selbstheit nie zum vollkommenen Aktus erheben kann. Dies die allem Endlichen anklebende Traurigkeit: daher der Schleier der Schwermut, der über die ganze Natur ausgebreitet ist, die tiefe, unzerstörliche Melancholie des Lebens.“ (Philosophische Untersuchung über das Wesen der menschlichen Freiheit.)

Ich habe gesagt, daß diese Empfindung zu allen Zeiten durch die Erfahrung von der Vergänglichkeit auch des Trefflichsten in der Menschheit lebendig gewesen sei. Den Alten lag sie jedoch näher als uns, da ihnen das Moment des Natürlichen in ihrer Vorstellung von der Gottheit unentbehrlicher war. Es erledigt sich hiemit die Frage, ob das Schicksal nach der Vorstellung der Alten eine blinde, verstandlose Notwendigkeit gewesen sei oder nicht. Wenn man von dem griechischen Polytheismus Konsequenz voraussetzt, so muß diese Frage allerdings einfach bejaht werden. Denn da jeder bestimmte Gehalt ethischer und intellektueller Natur einmal an die einzelnen Götter ausgeteilt war, da die bestimmten sittlichen Mächte, welche das Leben regieren, bereits in diesen hypostasiert waren, so blieb für die höchste Einheit, welche über dieser Götterwelt anzunehmen der Vernunftinstinkt nötigte, keine Bestimmtheit mehr übrig, sondern dieselbe mußte betrachtet werden als einfache Notwendigkeit, von welcher sich weiter kein Inhalt, kein Grund, kein Begriff angeben lasse. Eine sittliche Idee, wie Gerechtigkeit, Gewissen, Strafe wurde in der griechischen Vorstellungsweise unmittelbar, wie bekannt, zu einer Person; diese Begriffe fallen daher nicht in das absolut Allgemeine, welches über diesen Besonderheiten als Schicksal schwebt, und es läßt sich von diesem weder Gerechtigkeit, noch Ungerechtigkeit prädi-

zieren. Es ist auch streng genommen nicht richtig, das Schicksal eine blinde Willkür zu nennen: diese läßt sich so wenig als eine weise Leitung vom Schicksale aussagen, das vielmehr nur als absolute Macht und nicht weiter zu bestimmen ist. Auf diese Konsequenz hat besonders Hegel aufmerksam gemacht (Rel. 2, 95, 113 Phänomenol. 549). „— — Aber die Götter sind zugleich bestimmte Elemente, besondere Götter, die sich also zu andern verhalten. Aber das Verhältnis zu andern, das nach seiner Entgegensetzung ein Streit mit ihnen ist, ist eine komische Selbstvergessenheit ihrer ewigen Natur. Die Bestimmtheit ist in das göttliche Bestehen eingewurzelt und hat in seiner Begrenzung die Selbständigkeit der ganzen Individualität; durch diese verlieren ihre Charaktere zugleich die Schärfe der Eigentümlichkeit und vermischen sich in ihrer Vieldeutigkeit. Ein Zweck der Tätigkeit und ihre Tätigkeit selbst, da sie gegen ein Anderes und somit gegen eine unbesiegbare göttliche Kraft gerichtet ist, ist ein zufälliges, leeres Aufspreizen, das ebenso zerfließt und den anscheinenden Ernst der Handlung in ein gefahrloses, seiner selbst sicheres Spiel ohne Resultat und Erfolg verwandelt. Wenn aber an der Natur ihrer Göttlichkeit das Negative oder die Bestimmtheit derselben nur als die Inkonsequenz ihrer Tätigkeit und der Widerspruch des Zwecks und des Erfolgs erscheint und jene selbständige Sicherheit über das Bestimmte das Übergewicht behält, so tritt ihr eben dadurch die reine Kraft des Negativen gegenüber und zwar als ihre letzte Macht, über welche sie nichts vermögen. Sie sind das Allgemeine und Positive gegen das einzelne Selbst der Sterblichen, das nicht gegen ihre Macht aushält; aber das allgemeine Selbst schwebt darum über ihnen und über dieser ganzen Welt der Vorstellung, welcher der ganze Inhalt angehört, als die begrifflose Leere der Notwendigkeit, — ein Geschehen, gegen das sie sich selbstlos und trauernd verhalten, denn diese bestimmten Naturen finden sich nicht in dieser Reinheit."

Neben dieser Vorstellungsweise in der griechischen Welt geht nun freilich eine höhere her, mit welcher dann auch eine andere Ansicht über das Verhältnis der *Μοῖρα* zu Zeus parallel läuft. Diese andere Ansicht besteht darin, daß die *Μοῖρα* von Zeus abhängt oder mit ihm zusammenfällt, während sonst der Satz galt: *τὴν πεπρωμένην μοίρην ἀδύνατά ἐστιν ἀποφυγέειν θεῷ.* (Herod. 1, 91.) Hiemit

mußte dann auch das Schicksal als eine sittlich-gerechte Macht angesehen werden; denn diese beiden Ansichten, daß es eine solche Macht, und daß es von *Zeus* abhängig sei, gehen eine aus der andern hervor, da das Schicksal in dem Augenblicke geistig und vernünftig erscheint, in welchem es von der selbstbewußten Persönlichkeit des höchsten Gottes abhängig gedacht wird, wiewohl bei den Dichtern selbst beide Ansichten deswegen einander nicht immer nach sich ziehen, da die Mythen bildende Phantasie nicht auf logische Konsequenz bedacht war. Man darf überhaupt deswegen, weil eine solche lichtvollere Ansicht stattfand, nicht schließen, jene dunklere habe darum nicht existiert. Vielmehr liegen Beweise genug vor, daß *beide* Ansichten nebeneinander stattfanden.

Es ist bekanntlich *Herodot* besonders, bei welchem das Schicksal in jenem Sinne einer begrifflosen nivellierenden Macht auftritt, und er hat hiefür den treffenden Ausdruck: *Neid*. Der Gottheit ist irdische Größe und Herrlichkeit an sich und, ohne daß eine besondere Schuld des Besitzenden sie zur Strafe herausfordert, ein Dorn im Auge, weil ihr allein die Ehre gebührt, und sie stürzt daher den Gewaltigen unversehens von seiner Höhe. 1, 32. — „*τὸ θεῖον πᾶν ἐὸν φθονερόν τε καὶ ταραχῶδες.*“ Es erscheint sogar als eine Art von Spiel, welches die Gottheit mit dem Menschen treibt: „*πολλοῖσι γὰρ δὴ ὑποδέξας ὄλβον ὁ θεὸς προῤῥίζους ἀνέτρεψε.*“ Dann 7, 10: „*Ὁρᾷς τὰ ὑπερέχοντα ζῷα ὡς κεραυνοῖ ὁ θεὸς. οὐδὲ ἐᾷ φαντάζεσθαι, τὰ δὲ σμικρὰ οὐδέν μιν κνίζει, ὁρᾷς δὲ, ὡς ἐς οἰκήματα τὰ μέγιστα αἰεὶ καὶ δένδρεα τὰ τοιαῦτ᾽ ἀποσκήπτει βέλεα. φιλέει γὰρ ὁ θεὸς τὰ ὑπερέχοντα πάντα κολούειν· οὕτω δὴ καὶ στρατὸς πολλὸς ὑπὸ ὀλίγου διαφθείρεται κατὰ τοιόνδε· ἐπεάν σφι ὁ θεὸς φθονήσας φόβον ἐμβάλῃ ἢ βροντὴν, δι᾽ ὧν ἐφθάρησαν ἀναξίως ἑωυτῶν· οὐ γὰρ ἐᾷ φρονέειν ἄλλον μέγα ὁ θεὸς. ἢ ἑωυτόν.*“

Wer einmal von dem Interesse ausgeht, überall die Anerkennung einer sittlichen Weltordnung zu finden, der könnte einwenden, daß in diesen beiden Stellen der Gewarnte ein Vermessener sei, dessen *Überschätzung* seiner eigenen Größe Strafe *verdiene*. *Krösus* will sich von *Solon* für den Glücklichsten aller Sterblichen erklärt wissen, und es ruht ohnedies auf seinem Hause der Fluch eines alten Verbrechens. 1, 13, 91. *Xerxes* kennt ebenfalls keine Grenze. Man könnte namentlich in der zweiten Stelle sich auf

Ausdrücke wie φαντάζεσθαι, μέγα φρονέειν als Beweise davon berufen, daß bereits von einer strafwürdigen Vermessenheit die Rede sei. Auch ist allerdings zwischen einem übergroßen Glücke und einer Überschätzung menschlichen Wertes, einer ὕβρις, ein kaum bemerklicher Übergang. Es werden daher beide Erscheinungen, eine ungewöhnliche Ausstattung des Glückes und eine vermessene Gesinnung als Grund des Unterganges häufig einfach nebeneinander gestellt, wie in Soph. Ajax v. 758 ff.

> τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα
> πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυσπραξίαις
> ἔφασχ᾽ ὁ μάντις, ὅςτις ἀνθρώπου φύσιν
> βλαστὼν, ἔπειτα μὴ κατ᾽ ἄνθρωπον φρονεῖ.

Allein Herodot läßt den Solon nicht sagen: mache nicht die Gottheit durch eine Selbstüberhebung neidisch, sondern: überhebe dich nicht, weil die Gottheit (ohnedies) neidisch ist. Auch beweist der Verlauf von Kap. 32, daß Solon seine Warnung auf einen metaphysischen, nicht auf einen ethischen Satz baut, indem er die Unvollkommenheit und Unsicherheit des menschlichen Glücks auf die Schranken der individuellen Existenz überhaupt bezieht, welche es mit sich bringen, daß jeder Vorzug mit einer Entbehrung bezahlt werde. Ebenso erscheint in der Stelle 7, 10 die Gottheit als neidisch, auch ohne durch ὕβρις herausgefordert zu sein, wenn es heißt, deswegen werde ein großes Heer oft von einem kleinen geschlagen, weil der Gott aus Neid einen Schrecken hineinsende oder einen Donner usw.

Will man dennoch diese Stellen nicht als hinlängliche Beweise gelten lassen für die Ansicht, daß der Neid der Gottheit die Glücklichen auch ohne ausdrückliche Verschuldung bloß wegen ihres Glücks treffe, so ist Herod. 3, 40—43 auf jeden Fall schlagend. Denn bei dem ungewöhnlichen Glücke des Polykrates entsetzt sich der Gastfreund Amasis so sehr, daß er ihm sogar die Gastfreundschaft absagen läßt, keineswegs darum, weil Polykrates den Zorn der Gottheit herausgefordert hätte; Polykrates zeigt sich vielmehr, indem er ein wertes Kleinod in die See wirft, bereit zu einem freiwilligen Opfer. Also schon das übergroße Glück des Polykrates an sich ist dem Amasis hinreichende Quelle einer dunkeln Ahnung.

Man darf sich auch an dieser Vorstellungsweise gar nicht stoßen,

denn auch wir Neueren, so oft wir die Wahrscheinlichkeit des Unbestands menschlichen Glücks auf den einfachen Satz der Vergänglichkeit alles Irdischen gründen, sprechen dieselbe Idee aus. Denn ziehen wir von der Idee des Herodot das Anthropopathische ab, so enthält sie nichts Anderes als eine metaphysische Erklärung der Vergänglichkeit alles Endlichen. Er erklärt dieselbe aus dem Verhältnisse des Endlichen zum Absoluten, welches seinen Ursprung aus diesem durch seine Rückkehr in dasselbe bewähren muß und um so auffallender bewährt, je mehr es den Schein um sich verbreitete, als habe es eine unabhängig für sich bestehende Größe. Das Anstößige entsteht nur teils, wenn man meint, die ganze Schicksalsidee sei in dieser Vorstellung ausgesprochen, teils aus dem Anthropopathischen des Ausdrucks, welches im Volksglauben wahrscheinlich ins Grelle gezogen wurde, was auch die Philosophen, Plato namentlich, veranlaßte, denselben zu bekämpfen, welcher Letztere darauf drang, daß ὁ φθόνος ἔξω τοῦ θείου ἵσταται. Ein schönes Wort, allein die durch die Grundlage seiner Religion gesicherte Weltansicht des Christen kann unbefangen das Wahre in jener Vorstellung von einem Neide der Gottheit gelten lassen, während der rationale Heide über dem Bedenklichen des Ausdrucks gegen die verborgene Tiefe desselben, wie überhaupt gegen Kunst und Poesie, pedantisch ward.

Allerdings aber spricht diese Idee das Wesen des Tragischen noch in einem so unbestimmten und untergeordneten Sinne aus, daß es keineswegs in derselben erschöpft ist. Denn wir wollen in der Tragödie ein Bild des Lebens sehen und der ewigen Macht, die es beherrscht. Aber weder vom menschlichen Leben, noch von dieser Macht bekomme ich ein Bild, wenn der geistige, sittliche Gehalt beider nicht hervortritt. Diese bloß naturphilosophische Auffassung des Tragischen kann daher in der Tragödie vorkommen, wie sie z. B. von Thekla in Schillers Wallenstein ausgesprochen wird bei der Nachricht von dem Tode des Max Piccolomini: „das ist das Los des Schönen auf der Erde", aber sie kann nicht Grundidee einer Tragödie sein. Auch im Altertum tritt sie nur in der Geschichtschreibung und im Epos einfach und selbständig auf, in der Tragödie kommt sie nur vor neben der höheren Schicksalsidee, wie in der angeführten Stelle aus dem Ajax des Sophokles, um dann dieser letzteren mehr oder weniger ausdrücklich Platz zu machen. So erscheint

in den Persern des Äschylus das Schicksal im Volksglauben als listiger Betrug, der den Menschen schmeichelnd ins Netz lockt, *δολόμητις ἀπάτα θεοῦ* v. 91, als *θεῶν φθόνος* v. 360, dagegen in der reineren Betrachtung des aus dem Geisterreiche heraufbeschworenen Darius als gerechte Vergeltung der Vermessenheit des Xerxes v. 736 ff., 804 ff., und ausdrücklich widerspricht im Agamemnon des Äschylus v. 755 ff. der Chor dem „alten Spruche, *παλαίφατος λόγος*," daß aus großem Glücke notwendig Unheil erwachse; im Hause des Gerechten pflanze sich das Glück harmlos fort. Es erhellt, daß sich die griechische Bildung dieser Auffassungsweise als einer unzulänglichen bewußt war, und es ist schon zum Voraus gar nicht denkbar, daß in irgendeiner Tragödie, sei es nun eine antike oder moderne, der bloße Glanz der Existenz ohne alle ethische Beziehung, ohne Schuld als Grund der tragischen Katastrophe dastehen kann. Das wahrhaft Tragische beginnt vielmehr erst mit der

zweiten

Stufe, auf welcher das Schicksal als Gerechtigkeit, hiemit als geistige Macht in einem sittlichen Kreise herrscht. Das tragische Subjekt bezahlt in seinem Leiden die Schuld eines bewußten, imputabeln sittlichen Vergehens; nicht die Schranke der Existenz überhaupt vernichtet es, sondern es will die Schranken des Endlichen überfliegen, es verletzt die sittliche Ordnung, und zur Strafe dafür dreht sich seine scheinbare Größe plötzlich, wiewohl nicht unvorbereitet, in Erniedrigung, ja Annullierung um. Hier bekommt daher das Leiden desselben erst einen wahren Sinn.

Die verschiedenen Grade und Arten dieser Schuld zu durchwandern, liegt außerhalb unseres Zwecks. Daß dieselbe nicht gemeiner Art sein darf, sondern nur als die schwache Seite eines übrigens großartigen Subjekts erscheinen, oder aber, wenn auch als höchste Bosheit auftretend, wenigstens durch Energie und Verstand imponieren muß, folgt von selbst aus dem Wesen des Schönen. Hier ist nur von den einfachen Elementen des Tragischen die Rede; es genügt daher, den Satz festzuhalten, daß in dem Grade, in welchem das Schicksal ohne vorhergegangene Schuld, also unvernünftig einschreiten würde, die Ehre dessen, was eben in der Tragödie der Gegenstand der Ehrfurcht sein soll, geschwächt würde. Durch diese ethische Wendung des tra-

gischen Verhältnisses bekommt auch die Strafe, welcher die Schuld anheimfällt, einen anderen Sitz als auf der vorigen Stufe; sie tritt aus der äußeren Verflechtung der Umstände ins Innere des Bewußtseins. D. h. sie kann, ja sie muß zunächst wohl in einer äußeren Begebenheit bestehen, aber diese selbst ist nur in ihrem sittlichen Zusammenhange mit dem Bewußtsein von Bedeutung, oder hat wirklich in einem menschlichen Willen ihren Grund. Das Übel erscheint als Strafe auch dann, wenn es nicht unmittelbar mit dem Vergehen zusammenhängt; es genügt für die sittliche Auffassung desselben, wenn es in dem Bewußtsein des Leidenden als Strafe für wirkliche Vergehen sich ankündigt, wie z. B. Maria Stuart ungerecht leidet, aber dennoch ihr Leiden als Buße ansieht. Ganz ohne ethischen Zusammenhang mit einer Verschuldung, wie Schiller meint, der freilich in seiner Ausübung diese Theorie hinter sich hatte, darf das Übel nie erscheinen, und um so reiner offenbart sich das Tragische, je mehr Schuld und Übel im Kausalzusammenhange stehen.

Hier tritt nun freilich ein bedeutender Unterschied zwischen der antiken und modernen Betrachtungsweise ein, der aber — um dies vorauszuschicken — nicht darin besteht, daß das Subjekt nach jener unschuldig litte, wie z. B. Gruppe (in s. Ariadne) meint, indem er sagt, die Schuld beruhe nur auf einer Illusion des tragischen Subjekts, dem Zuschauer erscheine dessen Unglück nicht als Strafe, sondern dieser könne nur Mitleid fühlen. Daß dies unrichtig ist, läßt sich am zweckmäßigsten an derjenigen Tragödie nachweisen, welche am häufigsten als Beleg für das Gegenteil angeführt wird, nämlich am Ödipus. Hiemit findet seine weitere Begründung, was oben zunächst gegen die Schillersche und Schlegelsche Ansicht erinnert wurde.

Ödipus erschlägt seinen Vater, den er nicht kannte. Er war gereizt und betrachtet seine Handlung im antiken Sinne nur als eine gerechte Rache. Er heiratet seine Mutter, ohne es zu wissen. Nachdem er durch sein eigenes Inquirieren den wahren Tatbestand ergründet hat, kann er, dem ein so schauderhaftes Licht wurde, das Licht des Tages nicht mehr sehen, er blendet sich und betrachtet sich selbst als den verworfensten Verbrecher. Und dennoch erklärt er sich ebensosehr für unschuldig in mehreren nachdrücklichen Äußerungen im *Οἰδίπους ἐπὶ Κολ.* v. 266 ff.

— — — — τά γ' ἔργα μου
πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα,
εἴ σοι τὰ μητρὸς καὶ πατρὸς χρείη λέγειν,
ὧν οὕνεκ' ἐκφοβῇ με. τοῦτ' ἐγὼ καλῶς
ἔξοιδα. καίτοι πῶς ἐγὼ κακὸς φύσιν,
ὅστις παθὼν μὲν ἀντέδρων, ὥστ', εἰ φρονῶν
ἔπρασσον, οὐδ' ἂν ὧδ' ἐγιγνόμην κακός.
νῦν δ' οὐδὲν εἰδὼς ἱκόμην, ἵν' ἱκόμην.
ὑφ' ὧν δ' ἔπασχον, εἰδότων ἀπωλλύμην.

Ebenso v. 516—518, 542—545, 960 ff. Also ein reiner Spielball des Fatums? Der nur durch eine Illusion in diesen Abscheu vor sich verfiel, den Irrtum dieser Illusion dann erkannte und sich ihr dennoch nicht entziehen konnte? Keineswegs, und zwar nicht bloß deswegen keineswegs, weil etwa, wie Solger (Nachgel. Schr. 2, 468) sagt, der innere, in gewaltiger Wahrheit sich aufdrängende Abscheu der Natur durch die vollkommenste Überzeugung von der eigenen Unschuld nicht beschwichtigt wird; sondern deswegen, weil er wirklich nicht unschuldig ist. Zunächst leuchtet ein, daß der Dichter in den Charakter des Ödipus etwas Herrisches und Heftiges gelegt hat, wie denn auch jener Mord offenbar eine jähzornige Handlung war. Dies allein würde jedoch freilich nach antiker Ansicht noch keine Schuld begründen, was ja Ödipus selbst in der mitgeteilten Stelle so stark hervorhebt. „Wie verriete der auch bösen Sinn, der, erst beleidigt, wieder tat, was wissend auch vollbringend Niemand bösen Ruf erwerben mag?“ Allein Ödipus hatte bereits Winke erhalten, daß es mit ihm etwas Besonderes auf sich habe, daß es sozusagen mit ihm nicht ganz geheuer sei, er hatte bereits Ursache, gegen den Zufall argwöhnisch zu sein, und im Widerspruche mit dieser von ihm bereits vorher gemachten Erfahrung ist sein Jähzorn allerdings eine sehr imputable Unvorsichtigkeit: er hat diese samt ihren nicht beabsichtigten Folgen zu verantworten, wie jeder Andere auch die nicht gewollten Folgen seiner Tat zu verantworten hat. Freilich meinte er noch immer, Polybos, König von Korinth, sei sein Vater, und er sei der Prophezeiung des Orakels eben durch die Flucht aus Korinth entgangen; allein er hatte ja früher gehört, er sei nicht der Sohn des Polybos, es hatte diese Äußerung bedeutenden

Eindruck auf ihn gemacht, und das Orakel hatte ihn hierüber keineswegs beruhigt. Er hat also eine Ahnung, daß er auf unterhöhltem Boden wandelt, und er sollte keinen Schritt ohne Behutsamkeit tun.

Hegel Phänom. 348 ff.*) betrachtet daher diese Tragödie, wie jede andere, als einen Streit zwischen einseitig Berechtigten; hier ist es der Streit zwischen dem Bewußten und Bewußtlosen, dem Rechte des Selbstbewußtseins und dem göttlichen Rechte des Wesens. Beide sind in ihrer Wurzel Eines, was im Wesen ist, ist an sich auch im Selbstbewußtsein; der Mensch hat als vernünftiges, sittliches Wesen das Vertrauen und darf es haben, daß die Welt der Natur und Sittlichkeit so sei, wie sie in seinem Bewußtsein erscheint. Daher ist es das Recht des sittlichen Bewußtseins, daß die Tat nichts Anderes sei, als es weiß. Allein gerade durch die Tat tritt es aus seiner ruhigen Einheit mit dem Wesen heraus; der Entschluß, die Handlung ist als etwas Einzelnes, Bestimmtes, etwas Einseitiges, und es koinzidiert daher in dem Resultate derselben das Bewußtsein nicht mit dem ganzen Umfange des Wesens: beide decken sich nicht, es entsteht Schuld. Ödipus konnte unschuldig bleiben, wenn er jede rasche Tat vermied; denn es lag doch wenigstens dunkel in seinem Bewußtsein, daß die Welt, in der er lebe, für ihn etwas Gefährliches in ihrem Schoße verberge, und so war denn, solange er sich ruhig verhielt, die Welt als das, was sie für ihn war, als eine solche, vor der man sich in Acht nehmen muß, richtig in seinem Bewußtsein gegenwärtig. Er bricht los zu einer raschen Handlung: jetzt in diesem leidenschaftlich auf einen bestimmten Zweck gerichteten Wollen setzt er die Wirklichkeit, wie er sie ansehen mußte, aus dem Auge, — und er ist verloren. „Dem Handeln liegt nur die eine Seite des Entschlusses am Tage; er ist aber an sich das Negative, das ein ihm Anderes, ein ihm, der das Wissen ist, Fremdes gegenüberstellt. Die Wirklichkeit hält daher die andere, dem Wissen fremde Seite in sich verborgen und zeigt sich dem Bewußtsein nicht, wie sie an und für sich ist, — dem Sohne nicht den Vater in seinem Beleidiger, den er erschlägt; — nicht die Mutter in der Königin, die er zum Weibe nimmt. Dem sittlichen Selbstbewußtsein stellt auf diese Weise eine lichtscheue Macht nach, welche erst, wenn die Tat geschehen, hervorbricht und es

*) Erste Ausg. S. 406 und 411.

bei ihr ergreift; denn die vollbrachte Tat ist der aufgehobene Gegensatz des wissenden Selbst und der ihm gegenüberstehenden Wirklichkeit. Das Handelnde kann das Verbrechen und seine Schuld nicht verleugnen; — die Tat ist dieses, das Unbewegte zu bewegen und das nur erst in der Möglichkeit Verschlossene hervorzubringen, und hiemit das Unbewußte dem Bewußten, das Nichtseiende dem Sein zu verknüpfen. In dieser Wahrheit tritt also die Tat an die Sonne; — als ein solches, worin ein Bewußtes einem Unbewußten, das Eigene einem Fremden verbunden ist, als das entzweite Wesen, dessen andere Seite das Bewußtsein, und auch als die seinige erfährt, aber als die von ihm verletzte und feindlich erregte Macht."

Ich habe diese Stelle ganz mitgeteilt, weil sie dem Gegenstande eine tiefere, metaphysische Begründung gibt und einen wirklich großartigen Blick eröffnet, indem sie den Fall des Ödipus als einen Kampf zwischen der bewußten und unbewußten Seite des Universums darstellt. In den übrigen Tragödien der Griechen ließe sich an jeder einzelnen nachweisen, daß das tragische Subjekt nicht unschuldig untergeht; es genügt jedoch, es an derjenigen aufgezeigt zu haben, in welcher es am zweifelhaftesten erscheint. Deswegen soll nun aber, weil vorläufig premiert werden mußte, daß ein ganz unverschuldetes Leiden untragisch wäre in der antiken wie in der modernen Poesie, die große Differenz dieser beiden auch in diesem Punkte nicht geleugnet werden, und es ist von Interesse für die Philosophie des Tragischen überhaupt, diese Differenz hervorzuheben.

Die beiden Momente des Tragischen, das Absolute und das Subjekt, die Notwendigkeit (nur nicht im Schlegelschen Sinne) und die Freiheit sind in der antiken Tragödie anders gemischt als in der modernen. In der antiken Anschauungsweise ist das Schicksal, die Notwendigkeit, welcher der Mensch unterliegen soll, zuerst gegeben, und dieser, wiewohl nicht unschuldig, macht gleichsam nur die Anwendung des zum Voraus gesetzten Schicksals auf sich. Die tragische Methode der Alten schreitet vom Unbedingten zum Bedingten fort, ist also synthetisch*). Da-

*) Immermann (Über den rasend. Ajax des Soph. usw.) nennt umgekehrt die tragische Komposition der Alten analytisch, weil dasjenige, was die Katastrophe herbeiführen wird, in den meisten alten Tragödien schon

gegen in der modernen Welt ist das Erste, was gegeben ist, die Subjektivität, der frei und unbewußt handelnde Held; das Schicksal, das über ihn hereinbricht, entsteht erst, so vielfache Keime dazu ausgestreut liegen, durch sein Tun: er reizt es aus seinem Schlummer erst auf, während es dort als das erste Tätige erscheint. Man kann daher die moderne Behandlung des Schicksals analytisch nennen, weil sie vom Einzelnen zum Allgemeinen, vom Bedingten zum Unbedingten fortgeht.

Der Grund dieses Unterschieds ist nicht schwer in der Differenz der ganzen antiken und modernen Weltanschauung zu finden. Denn die Griechen waren zwar allerdings im Gegensatz gegen den orientalischen Geist zum Begriffe der freien Individualität gelangt, aber verglichen mit dem modernen trat doch in ihrer Denkweise die Subjektivität hinter die Notwendigkeit zurück, indem ihnen diejenige Tiefe der Reflexion des Geistes in sich, welche erst infolge des Christentums und weiter des Protestantismus den germanischen Völkern aufgegangen ist, ferne lag. Daher suchten sie auch in Fällen der Unschlüssigkeit den Ausschlag nicht in dem eigenen Innern, sondern ließen sich denselben durch äußere Zeichen geben, daher verlegten sie die Motive des sittlichen Tuns aus dem Subjekt hinaus in die Götter und betrachteten den Menschen zum großen Teile nur „als den Fokus, in welchem die höheren dämonischen Gewalten sich treffen und zur Erscheinung kommen". (O. Müller, Äsch. Eumen. S. 166, vgl. auch Hegel Relph. 2, 115, 116, 120.) Nach der christlich modernen Ansicht dagegen kann über das Schicksal des Menschen weder im Himmel noch auf Erden irgendwo etwas zum Voraus entschieden sein: der Schauplatz, wo über sein Los entschieden wird, ist nur sein eigenes Innere, und die göttliche Macht als Nemesis seiner Handlung, wenn sie auch im äußeren Komplex der Umstände als eine von außen kom-

im Beginne geschehen ist, wie die Untat des Ajax u. dgl. Dies ist ganz richtig und kann mit unserer obigen Bestimmung ganz gut zusammenbestehen, denn es handelt sich hier von zwei verschiedenen Punkten. Die Handlung, die das Schicksal der Hauptperson bestimmen wird, ist geschehen und wird dann erst im Verlauf entwickelt, auf ihre Gründe reduziert usw., dies ist analytisch. Aber diese Handlung ging selbst aus dem Schicksal als ihrem Obersatz hervor, und dies ist synthetisch. Kurz — oben ist von der Metaphysik, bei Immermann von der Komposition des griechischen Trauerspiels die Rede.

mende Strafe erscheint, läßt die äußeren Umstände zu diesem Resultate nur vermöge ihres Zusammenhangs mit der sittlichen Handlung eintreten, sie ist daher in Wahrheit nicht etwas, das draußen ist, sondern sie wohnt selbst im geistigen Gebiete. Der Akzent liegt daher bei uns Neueren auf dem Vorgang im Innern des Menschen, und Shakespeares Hamlet z. B., ein Trauerspiel, das durch die von den Manen des Ermordeten gebotene Rache etwas Antikes hat, unterscheidet sich schon durch die Skepsis des Helden, welche das Faktum bezweifelt und selbst die Möglichkeit annimmt, ein höllischer Geist habe sich in die Gestalt seines Vaters verkleidet, deutlich genug von jeder antiken Tragödie. Nur bei dem skeptischen, dem alten Glauben entfremdeten Euripides hält es Orest für möglich, in dem Gebote Apollons die Stimme eines ἀλάστωρ vernommen zu haben. Der Grieche sagte: so ist es, so muß es sein, und fragte nicht weiter; das moderne Bewußtsein will den Entschluß nur aus sich selbst nehmen und vorher vor allen möglichen Einwendungen des Zweifels rechtfertigen. Daß in Beziehung auf jenes Hinausrücken der Motive aus dem Inneren des Menschen in den objektiven Willen der Götter bei Sophokles in Vergleichung mit Äschylus ein Fortschritt stattfindet, ist bekannt, indem bei diesem der tragische Streit nicht in der menschlichen Brust, sondern unter den Göttern vor sich geht, bei jenem die ganze Handlung mehr in das Gebiet der Innerlichkeit tritt. Dadurch jedoch wird die Schicksalsidee bei Sophokles nicht gemildert: denn jenes Objektivieren und Theomorphisieren der ethischen Motive ist es nicht, was der Tragödie an sich schon ihr Furchtbares gab und die menschliche Freiheit in ein zweifelhaftes Licht stellte, da ja jene Götter, in deren Willen das Motiv einer Handlung hinüberversetzt wurde, doch wieder nichts Anderes repräsentieren als sittliche Mächte, die in der Menschenwelt und Menschenbrust wohnen, und somit der griechische Zuschauer bei diesen Göttern ganz zu Hause war. Nicht die Götter sind furchtbar, sondern das Schicksal. Es mußte hier jene objektive Art des Motivierens bei den Alten nur deswegen angeführt werden, um mittelbar die geschilderte Gestalt der antiken Schicksalsidee zu erklären. Durch diese erst wird die menschliche Freiheit zweifelhaft und öffnet sich jener nächtliche Abgrund des Tragischen. Daher ist bei Sophokles durch jenes Eintreten der Handlung ins Innere des Menschen, wie

Gruppe richtig bemerkt, das Schicksal, weit entfernt, schonender zu werden, nur um so furchtbarer geworden, was ja eben der Ödipus Tyr. beweist. Die größere Milde des Sophokles hat einen anderen Grund, den wir unten werden kennen lernen.

Die synthetische Behandlung des Schicksals bei den Alten haben wir nun näher ins Auge zu fassen und ihre einzelnen Seiten zu unterscheiden. Namentlich in drei Punkten macht sie sich geltend.

a) Das Schicksal ist zum Voraus ausgesprochen und angekündigt durch Träume, Orakel, Omina usw., überhaupt durch mystische Organe. Dies ist der Hintergrund, auf welchem die Tragödie vor sich geht. In einigen neueren Dramen ist etwas Ähnliches der Fall, wie z. B. in Calderons: Das Leben ein Traum; aber zur Regel kann es nimmermehr werden, weil sich gegen dieses fremde Wissen um etwas, das noch im Schoße des eigenen Inneren des Subjekts und der äußeren Wirklichkeit als etwas Künftiges liegt, das moderne Bewußtsein Ein für allemal sträubt. Man sage zu einem Menschen jetziger Zeit, wie zu Laïos: du darfst keinen Sohn mehr zeugen, er wird dich ermorden, dein Weib heiraten usw., so wird er es, wenn nicht geradezu komisch, wenigstens gewiß nicht wichtig finden, er wäre denn durch krassen Aberglauben von der modernen Bildung ausgeschlossen. Macbeth gehört nicht hieher, denn die Hexen in demselben repräsentieren mehr die Verlockung zum Bösen als das göttliche Wissen des Ausgangs. Die Schicksalstragödien neuerer deutscher Dichter sind nicht darum so miserabel, weil sie die Schicksalsidee herber auffaßten als die Griechen, sondern weil sie diese Auffassungsweise auf einen Boden verpflanzen und einem Publikum vorhalten, wo sie als krankhafte Verzerrung erscheinen muß, während sie auf dem Boden, wo sie ursprünglich gewachsen ist, auf dem griechischen, eine herrliche und großartige Erscheinung war.

Schon in diesem Punkte kündigt sich an, daß auch die sittliche Imputabilität der Handlung von der alten Tragödie in ein ungewisses Licht werde gerückt werden. Denn daß darum, weil etwas im göttlichen Vorherwissen ist, es nicht vorherbestimmt sei, dies beruht auf einer Distinktion, welche man in Beziehung auf Gott nicht mehr sollte hören müssen, welche wenigstens bei den Alten gar nicht angewandt werden darf. Dies führt uns auf den wichtigsten Punkt, nämlich:

b) Schuld ist zwar auch in der alten Tragödie vorhanden, aber nicht rein. Ich habe oben behauptet, daß der Held nie unschuldig untergehe, im Verlaufe aber nun Mehreres gesagt, was hiemit im Widerspruch zu stehen scheint, und dies ist jetzt zu rechtfertigen. Das vom Schicksal vorherverkündigte Unglück muß N. a. zufolge notwendig als unvermeidlich erscheinen. Die Mittel, welche der Mensch anwendet, ihm zu entgehen, stürzen ihn vielmehr in seine Netze. Allerdings nun trifft ihn der Schlag nicht bälder, als bis er ihn verschuldet hat: aber diese Schuld erscheint dann selbst wieder als eine vom Schicksal bestimmte. Herder sagt, das Schicksal jedes Helden in der alten Tragödie sei die Exposition seines Charakters. Dies kann man geradezu umkehren und sagen, sein Charakter sei die Exposition seines Schicksals; und doch hat auch Herder nicht unrecht.

Die Sache verhält sich nämlich so: als der erste Grund der Verbrechen, die sich in der Tragödie bestrafen, erscheint in den meisten Fällen ein Fluch, der auf der Familie liegt, die Folge einer von einem Urahn begangenen Freveltat. Es ist die *πρώταρχος ἄτη*, welche eine Kette sich wechselseitig erzeugender und bestrafender Verbrechen nach sich zieht, der Unglücksdämon, der *ἀλάστωρ*, der durch das Haus geht und als *φρενῶν ἐρίν* (Antig. 597) den Handelnden verblendet, um des Schicksals Schluß zu vollenden. Von dieser Seite nun erscheint das Verbrechen, das infolge jenes Fluchs begangen wird, konsequenterweise als nicht imputabel. Es ist nicht strafbar, sondern es ist Strafe, nämlich für ein altes, von einem andern begangenes Verbrechen. Sehr interessant ist, daß Sophokles seinen Ödipus diese Seite in Ausdrücken hervorheben läßt, welche ganz denen in der bekannten Stelle des N. T. Röm. 9, welche eine absolute Prädestination lehrt, entsprechen. *Οἰδ. ἐπὶ Κολ.* Vers 965 ff.

> *Ἐπεὶ δίδαξον, εἴ τι θέσφατον πατρὶ*
> *χρησμοῖσιν ἱκνεῖθ', ὥστε πρὸς παίδων θανεῖν,*
> *πῶς ἂν δικαίως τοῦτ' ὀνειδίζοις ἐμοὶ,*
> *ὃς οὔτε βλάστας πω γενεθλίους πατρὸς*
> *οὐ μητρὸς εἶχον, ἀγέννητος τότ' ἦν.*

Röm. 9, 11—13. *Μήπω γὰρ γεννηθέντων, μηδὲ πραξάντων τὶ ἀγαθὸν ἢ κακὸν (ἵνα ἡ κατ' ἐκλογὴν πρόθεσις τοῦ θεοῦ μένῃ, οὐκ ἐξ*

ἔργων, ἀλλ' ἐκ τοῦ καλοῦντος) ἐῤῥήθη αὐτῇ· ὅτι ὁ μείζων δουλεύσει τῷ ἐλάσσονι· καθὼς γέγραπται· τὸν ἰακὼβ ἠγάπησα, τὸν δὲ ἠσαῦ ἐμίσησα. Es ist hier zwar nur von äußeren Vorzügen die Rede, die nach göttlichem unbedingten Ratschluß zuerkannt oder entzogen werden; allein das Beispiel soll dazu dienen, die sittliche Verstockung der Juden, welche das geistliche Heil von sich stieß, aus eben diesem Ratschlusse zu erklären. Vers 21 ist zu demselben Zwecke das Bild von einem Töpfer und seinem σκεῦος gewählt. Und gerade dasselbe Bild wird in einer andern Stelle benutzt, um das Gegenteil von dem auszusprechen, was Röm. 9 gelehrt wird, nämlich II. Timoth. 2, 21, wo es heißt, daß es nur auf den Menschen ankomme, sich selbst zu einem σκεῦος εἰς τιμὴν zu reinigen. Hiemit ist dieselbe Antinomie ausgesprochen, die wir sofort auch bei den Griechen finden werden. Es lag freilich im christlichen Prinzip die Möglichkeit einer tieferen Lösung dieser Antinomie. Aber wir haben hier doch einen merkwürdigen Beweis, daß das Altertum überhaupt die logische Konsequenz nicht kannte, die uns Neueren bei dem Nachdenken über die göttlichen Dinge Bedürfnis ist, daß der Geist jener konkreten Anschauungsweise es ertragen konnte, die beiden Seiten einer Antinomie, These und Antithese zugleich im Bewußtsein zu beherbergen ohne eine Lösung, weil die moderne Reflexion überhaupt noch nicht entwickelt war. Die Bemühungen der Exegeten, den Widerspruch solcher Stellen durch Umdeutung zu verwischen, beruht eben auf einer Einmischung moderner Reflexion in jene konkrete Denkart.

Dieselbe Antinomie nun finden wir bei den Griechen. Es erscheint nämlich auf der anderen Seite trotz jener Kette der Notwendigkeit das Verbrechen des Abkömmlings als imputabel: es *ist* nicht nur Strafe (für den Ahnherrn), sondern es *verdient* selbst auch Strafe (für den Täter). Dies ist ein Widerspruch. Allerdings: und ebendieser Widerspruch ist bei den Alten *aufgestellt*, aber nicht *aufgelöst*. Er ist nicht direkt aufgestellt, wie hier im logischen Zusammenhang. So schroff einander gegenübergestellt müßte man freilich das Bedürfnis einer Lösung der widersprechenden Seiten zur Einheit zu deutlich gefühlt haben, um sie nicht zu versuchen; vielmehr spielen und schimmern beide Sätze, nämlich der: das Verbrechen ist Strafe, und der andere: das Verbrechen ist Schuld, in einem ungewissen Dämmerlichte durcheinander, — und gerade dieses Un-

gewisse, dieses Geheimnisvolle, dieser Stachel des absoluten Rätsels gibt der alten Tragödie ihre Furchtbarkeit. Die logische Konsequenz der neueren Untersuchungen über diese Frage dagegen meint, die Antinomie lösen zu müssen, — gut, wenn sie dieselbe löst, aber verfehlt, wenn sie dieselbe leugnet. Das Letztere aber ist von den meisten Beurteilern der antiken Tragödie geschehen. Weil man einen logischen Widerspruch vor sich sah, meinte man entweder die These, oder die Antithese leugnen zu müssen, so daß immer bald auf die eine, bald auf die andere Seite zu großes Gewicht gelegt wurde. Auf der Seite der Imputabilität, der zu humanen Auffassung stehen Blümner (Über die Idee des Schicksals im Äschylus), Gros (Über die Idee der Alten vom Schicksal, Horen 1795), der gar den schiefen Gedanken hat, zur Erklärung von Ödipus' Schicksal die Unterscheidung von Noumen und Phänomen herbeizuziehen, Herder (Adrastea), Schiller, Süvern (Über den historischen Charakter des Dramas. Abhandlung der Berliner Akademie 1825). Süvern gibt Blümnern Recht in der Behauptung, daß die Freiheit es sei, welche auch in der alten Tragödie durch ihre Tat das, wenn auch schon vorher bestimmte und bekannte, Verhängnis zuerst gegen sich reize. Dabei ist eben übersehen, daß der Zwischensatz: „wenn auch schon vorher bestimmte und bekannte" das Subjekt des Satzes, die Freiheit, eigentlich aufhebt; es ist wenigstens nirgends bemerkt, daß dies eben ein Widerspruch ist, den die Griechen selbst stehen ließen, und somit fällt doch ein zu großer Akzent auf das Moment der Freiheit, wiewohl diese ganze Abhandlung auf ungleich tiefere Ideen über das Verhältnis der Freiheit und Notwendigkeit sich gründet als Blümners Schrift. Ganz schief aber ist es, wenn S. 115 von einer „allwaltenden Vorsehung" die Rede ist, die schon im *Οἰδ. τυρ.* sich zeigen soll. Auf dem anderen Extrem stehen Garve (Gedanken über das Interessierende, in der Sammlung einiger Abhandlungen), neuerdings Gruppe, der zwar an mehreren Stellen seiner Ariadne Miene macht, jene Antinomie zuzugeben, wenigstens bei Äschylus von einem gerechteren Schicksal spricht, gerade in Beziehung auf Sophokles aber behauptet, Ödipus, Ajax, Kreon usw. sollen keineswegs gestraft werden, sondern sie verdienen nur Mitleid und Bedauern; ihr Schicksal sei unverdient, es erwachse nur für den davon Getroffenen die Illusion, als hafte es an der Zurechnung und

sei seine Schuld. Ich habe dies schon erwähnt, aber hier im vollen Zusammenhange der Sache leuchtet es ein, welch eine rohe Ansicht dies ist, über die man sich freilich nicht wundern darf in einer Schrift, welche von der Behauptung ausgeht, man könne über solche Gegenstände nichts mit Begriffen ausmachen, und in Harmonie mit W. Menzel die Manen des edlen Solger insultiert.

Schöner und klarer sind die beiden Seiten unserer Antinomie wohl nirgends nebeneinandergestellt, als in Goethes Iphigenie.

Orestes.

Mich haben sie (die Götter) zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und, eine Schandtat schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zu Grund gerichtet. Glaube,
Sie haben es auf Tantals Haus gerichtet,
Und ich, der Letzte, soll nicht schuldlos, soll
Nicht ehrenvoll vergeh'n.

Pylades.

Die Götter rächen
Der Väter Missetat nicht an dem Sohn;
Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
Sich seinen Lohn mit seiner Tat hinweg.
Es erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch.

Beide haben nach griechischer Ansicht recht.

Leugnet man die Antinomie nicht, so entsteht natürlich das Bedürfnis, sie zu erklären, zu lösen. So führt z. B. Böttiger eine Äußerung Schillers zu diesem Behuf an: es habe ihn in der Darstellung der Schicksalsfabel in seiner Braut von Messina die Betrachtung geleitet, daß ein Volk, ein Geschlecht physisch und moralisch immer mehr ausarte, aber in dieser Ausartung auch selbst schon den unvermeidlichen Fluch seiner Vorfahren trage, und endlich, wenn das Maß ganz voll sei, ohne Rettung untergehe. Es sei hier eine wunderbare Wechselwirkung: denn so wie es geschehe, daß selbst ausgeartete Kinder noch des Segens ihrer frommen und gerechten Vorfahren teilhaftig würden, so sei Schuld und Ruchlosigkeit der Väter

auch noch ein verderbendes Erbteil für eine dem Anscheine nach schuldlose Nachkommenschaft geworden. Man müsse hier nur das Animalische, was in der Fortpflanzung, in der Rasse liege, und bei den Menschen Stammcharakter heiße, von dem unterscheiden, was die frühere Angewöhnung, Erziehung, Beispiele, dem Stämmchen noch überdies einimpfen. Vieles liege gewiß schon im Blute. So wie es Familiengesichter und Familienkrankheiten gibt, so auch forterbende moralische Gebrechen und bei der zunehmenden physischen Schwäche auch ein moralisches Unvermögen. Und diese fortsündigende Schuld müsse endlich das Schicksal selbst ermüden usw.*)

Es führen diese Reflexionen weiter auf das Verhältnis des Bösen zur göttlichen Weltordnung und auf die Frage über Freiheit und Notwendigkeit überhaupt, wie sie sich namentlich an die Untersuchung der Natur des Bösen anknüpft, wo denn das tiefsinnige Wort Calvins: cadit homo Dei providentia sic ordinante, sed suo vitio cadit, ganz der obigen Antinomie analog ist. So sagt Schelling in seiner philosophischen Untersuchung über das Wesen der menschlichen Freiheit: „daß Judas ein Verräter Christi wurde, konnte weder er selbst, noch irgendeine Kreatur ändern, und dennoch verriet er Christum nicht gezwungen, sondern willig und mit völliger Freiheit."

Wir sind hier mitten in die Untersuchungen über das radikale Böse, über die Erbsünde, wir sind zu der Hypothese einer zeitlosen intelligibeln Tat der Freiheit geführt, und es ist dies freilich ein metaphysischer Punkt, auf den das Tragische notwendig führen muß, ein Punkt jedoch, um den es sich bei allem Tragischen handelt, nicht bloß bei der antiken Tragödie. Die alte Schicksalsidee in ihrer Differenz von der modernen kann aus einer solchen Untersuchung kein besonderes Licht erwarten. Denn es handelt sich bei dieser metaphysischen Erörterung um einen inneren Grund für die Erklärung jener Antinomie, und es wird die Möglichkeit einer rationalen Lösung der Frage vorausgesetzt. Allein in der Tragödie der Alten gehen die strafwürdigen Handlungen, die zu jener philosophischen Frage auffordern könnten, nicht aus der Natur des Menschen überhaupt, sofern sie ein Gegenstand rationaler Untersuchung sein kann, sondern aus einem irrationalen Grunde, einem

*) S. Taschenbuch Minerva 1814.

Faktum, dem historisch positiv gegebenen Verbrechen des Ahnherrn hervor, und es könnte daher diese nur viel mittelbarer als das moderne Tragische, aus der Lösung des Problems Licht schöpfen. Man kann zwar diese *πρώταρχος ἄτη* der griechischen Tragödie mit der biblischen Lehre vom Sündenfall vergleichen: allein das Böse, wie es in der Menschheit herrscht, mit seiner Bestrafung führt doch auf ganz andere Fragen als jener positiv faktische Ausgangspunkt der griechischen Tragödie.

In der Tragödie der neueren Poesie können die Elemente des Tragischen, dies geht aus allem Bisherigen hervor, unmöglich dieselbe Proportion haben. Denn das Rätsel jenes dunkeln Verhältnisses zwischen Freiheit und Notwendigkeit hat freilich auch sie zum Thema, aber so behandelt sie es, daß von der Bestrafung eines Unschuldigen, was die Grundidee eines ganzen Dramas betrifft, niemals auch nur der Schein entstehen kann. Das Schicksal kann und darf bei uns niemals als das zum voraus Gesetzte erscheinen, als das Thema, das nun durch die tragische Verwicklung nur abgespielt würde. Was zum Voraus vorhanden und gesetzt ist, das sind bei uns die Charaktere, und daß diese auf dem Grunde einer höheren Notwendigkeit ruhen und in ihren Kreisen wandeln, dies erscheint bei uns erst als Resultat. Aber freilich darf es deswegen keineswegs auch bei uns Neueren nur schlechthin auf flacher Hand liegen, daß der Mensch unbedingt gefehlt habe und dafür von einer irgendwo außer ihm befindlichen Macht bestraft werde. Die Weltansicht des sogenannten Theismus, wonach der Mensch ein von Gott so und so ausgestattetes, aber in seinem innersten Wesen außer und neben Gott, der, man weiß nicht wie, nun auf ihn einwirkt, befindliches Wesen ist — diese oberflächlichste Weltansicht liegt überhaupt der Tragödie fern. Eine so leichte und bequeme Lösung der geheimnisvollsten Frage, wie jene Ansicht durch ihren „außerweltlichen" Gott sie darbeut, kennt die Poesie nicht, und würde, wenn sie dieselbe akzeptierte, die ganze Gewalt ihres wundervollen Eindrucks verlieren. Denn das müssen wir doch zugeben, daß nur diejenige tragische Person unser ganzes Interesse fesselt, deren Schuld zuerst als ihre Stärke erscheint; und dieser Schein darf dadurch, daß diese Stärke dann plötzlich ihre innere Schwäche offenbart, nicht aufgehoben werden, sondern beides muß in dem Gefühle des Zuschauers beisammen bleiben: „so

stark und doch schwach!" Es muß ein kaum merklicher Übergang von Unschuld in Schuld stattfinden. Hat nun das Tragische diese beiden Seiten ineinander, so schließt es auch das große Rätsel, wie sich Freiheit und Notwendigkeit zueinander verhalten, für den gewöhnlichen Verstand keineswegs auf, sondern erreicht gerade seine Wirkung durch dieses Geheimnis. Kurz der Satz: die Schuld ist imputabel, und der andere: sie geht aus der notwendigen Beschränkung der menschlichen Natur hervor, sie wurzelt in derselben Seite eines Charakters, worin dieser Charakter seine Stärke hat (denn die Stärke eines Heroen beruht auf der Bestimmtheit und Beschränktheit seines Wesens), die Schuld ist also ebensosehr in einer Selbstbeschränkung Gottes gegründet als ein menschliches Werk — diese beiden Sätze enthält das Tragische jeder Zeit in geheimnisvoller Vereinigung: aber die antike Tragödie in einer herberen Form, weil die Seite der Notwendigkeit als irrationales, in der Vergangenheit liegendes Faktum hereinwirkt.

Ob nun jenes große Problem, das dem Tragischen zugrunde liegt, wirklich lösbar sei, hat die Methaphysik, nicht die Ästhetik zu entscheiden. Für die Reflexionsphilosophie jedenfalls ist es absolut unlösbar, weil diese die höhere Einheit Entgegengesetzter nie zugeben wird. So viel aber bestätigt sich auch hier, daß, was von allem Erhabenen gilt, vom Tragischen am meisten gilt, daß es nämlich dunkel sein muß. Denn unter allem Erhabenen ist natürlich das absolut Erhabene dasjenige, was der Mensch am wenigsten zu derjenigen Deutlichkeit heranbringen kann, welche das Staunen aufhebt. Aber auch nur von der gemeinen Deutlichkeit für den Hausverstand gilt dies; es ist auf der andern Seite ebensosehr zu premieren, daß die höchste Erhabenheit am wenigsten das Licht scheuen darf. Die Naturerhabenheit darf am wenigsten in der Nähe besehen werden; die menschliche kann dies besser, aber auch nicht ganz gut ertragen; die göttliche steigt mit der Einsicht. Aber dies ist eine Einsicht der Vernunft, deren erkennende Tätigkeit eben darin besteht, daß sie nicht ein Ganzes in Teile zerlegt, sondern scheinbar Geteiltes — hier Gott und Mensch — in höherer Einheit erblickt. Also: das Tragische muß dunkel sein für den Verstand, klar kann es sein für die Vernunft.

c) Die Versöhnung des tragischen Schmerzes ist infolge der ausgeführten Eigenschaften eine weit oberflächlichere in der alten

Tragödie, als die neuere Poesie sie erfordert. Die tragische Versöhnung besteht darin, daß das negative Resultat der Tragödie zuletzt ebensosehr als ein positives erscheint. Das Subjekt hatte sich in seinem einseitigen Tun dem absoluten Geiste entgegengesetzt: dafür leidet es, dies ist das negative Resultat. Aber in diesem Leiden offenbart sich die positive Wahrheit, daß das Subjekt nur in und mit dem absoluten Geiste groß sein kann und durch die geläuterte Stimmung des Untergehenden selbst steigt der Gott, dem er sich widersetzte, wieder in sein Inneres. Der mit Gott versöhnte Leidende löscht die Schuld der Vergangenheit durch seine Tränen aus; dies vermag der Geist, diese unverwüstliche Gesundheit ist seine Natur. Freilich darf dies nie so handgreiflich hervortreten, daß am Ende der tragische Schmerz ganz vergessen würde, er soll nur zur Wehmut geläutert werden.

Eine Versöhnung kennt bekanntlich die alte Tragödie auch, allein sie ist im Allgemeinen äußerlich gehalten. (Vgl. Hegel Rel. 2, 114, 115.) Versöhnend ist der Schluß in der Orestie des Aeschylus, wo in der Losssprechung des Orestes durch den Areopag die schöne Wahrheit hervortritt, daß die Eumeniden, die Töchter der Nacht, die dunkeln Mächte des verletzten Gewissens keine letzte Instanz sein können, sondern vor der lichten Welt des Bewußtseins weichen müssen, so daß ihre Macht zwar besteht, aber als eine zurückgedrängte, die man, so weit es nötig ist, auch befriedigt. Der Ajax des Sophokles schließt ebenfalls versöhnend, indem der Held mit vollem Bewußtsein die Schuld seiner Verirrung in freiwilligem Tode bezahlt und die Ehre des Begräbnisses gewinnt. Am berühmtesten aber ist der Schluß des Ödipus in Kolonos. Das Schöne und Rührende dieses Schlusses scheint mir jedoch mehr in der Zartheit der Darstellung, den ungemein schönen Reden, der ergreifenden Situation, dem Heiligenscheine, wenn man so sagen darf, den der Dichter über das Ganze ausgegossen hat, als in der hier objektiv ausgesprochenen Idee zu liegen. Denn Ödipus stirbt eigentlich nicht im Innern versöhnt. Er behauptet in dem ganzen Stücke ausdrücklich seine Unschuld, er muß also sein ganzes Schicksal für ungerecht halten und die am Ende eintretende Gnade der Götter nur als eine nachträgliche Gerechtigkeit ansehen. Dies wäre eigentlich eine unschöne Situation. Endigt nun trotz dieser Voraussetzung das Stück so rührend und schön, so müssen wir annehmen, das Gefühl des So-

phokles sei tiefer gegangen, als was ihm in seinem Bewußtsein über das Schicksal klar war, und wir verdanken den unvergleichlichen Schluß mehr der schönen Stimmung des Dichtergreises selbst, als weil die Fäden so angelegt waren, daß eine tiefere Versöhnung der Sache nach eintreten konnte. Diese mußte darin liegen, daß Ödipus seine Schuld anerkännte und aus einem inneren Kampfe endlich versöhnt und beruhigt hervorgienge: wo denn die Entrückung durch die Götter als ein seinem inneren Zustande schön entsprechendes Faktum erscheinen würde. So aber gründet sich die Heiligkeit, die am Ende seine Person gewinnt, mehr auf die Ansicht der Alten, wonach ein Mensch, welchen das Schicksal zum schlagenden Beispiel des herbsten Konflikts erwählt hatte, wonach Schuld und Unglück überhaupt der Gegenstand einer gewissen Heilighaltung war, welche eine solche Person nicht mehr als der gewöhnlichen Wirklichkeit, sondern als den Göttern angehörig betrachtete. Daher, wenn wir die unvergleichliche dichterische Behandlung im Ödipus in Kolonos von dem Stoffe abziehen, so scheint mir im Stoffe des Ajax objektiv betrachtet eine höhere Versöhnung zu liegen, weil in seinem eigenen Innern, ehe er stirbt, eine Anerkennung der göttlichen Gerechtigkeit eintritt. Der Selbstmord wäre bei dieser inneren Buße freilich nach unserer Ansicht nicht mehr notwendig, aber dieses Faktische läßt sich die antike Weltanschauung nicht nehmen. Und so ist denn überhaupt die Versöhnung immer mehr eine äußere als eine innere. Bei Äschylus erscheint sie als juridisches Faktum, im Ödipus in Kolonos als ein Wunder in der Natur. Es geht aus der oben dargestellten Auffassung des Schicksalsbegriffs bei den Alten hervor, daß jenes reine Bewußtsein der Schuld in ihrer Tragödie nicht ebenso, wie in der neueren, möglich war. Denn je mehr die Schuld des tragischen Subjekts nur als ein Glied in einem größeren, durch eine vergangene Tat bedingten, Zusammenhang erschien, desto weniger klar konnte das Subjekt dieselbe erkennen, desto weniger aber auch in der Tiefe des Gemüts sich mit seinem Gott versöhnen. Man erinnere sich nur an die Empfindungen, mit welchen Schiller die Maria Stuart sterben läßt, um sich klar von dem hier stattfindenden Unterschiede des Antiken und Modernen zu überzeugen. Besonders interessant ist es, die Art, wie Orestes bei Äschylus freigesprochen wird, mit der Heilung zu vergleichen, die ihm der moderne

Dichter in seiner Iphigenia auf Tauris zuteil werden läßt. Die Welt der griechischen Vorstellungen ist hier ganz beibehalten und doch ein Geist der Innigkeit darüber ausgegossen, der weit über den antiken Standpunkt hinausliegt, indem nicht nur der Schauplatz der Heilung aus der äußeren Welt ganz in die innere des Orestes verlegt ist, sondern das Gemüt des Orestes in jener traumartigen Anschauung, die ihn in den Hades entrückt, von einer Wärme durchdrungen wird, welche ganz dem christlich germanischen Geiste angehört.

Nur dies ist noch hinzuzusetzen, daß diese tiefere Versöhnung in der neueren Poesie vorhanden sein kann, ohne daß sie ausdrücklich in dem vorgestellten tragischen Subjekte selbst zur Verwirklichung kommt. Der Dichter, der in dem Prinzip unserer christlichen Bildung wurzelt, wird das Gefühl derselben in dem Zuschauer durch den Geist, in welchem das Ganze gehalten ist, hervorbringen. Wallenstein z. B. sehen wir nicht mit Anerkennung seiner Schuld, sondern unversehens in der Blüte derselben untergehen, und dennoch verlassen wir den Schauplatz gewiß mit einem weit milderen Schmerze, als wir einen griechischen verlassen würden. Offenbar, weil wir bestimmter wissen, daß der Held eine wirkliche Schuld abbüßt, als dies auch im Ödipus in Kolonos der Fall ist, und weil wir in seinem idealen, reineren Ich auch die stille Erhebung über seine Schuld vorauszusetzen durch die ganze gemütvolle Behandlung des Charakters veranlaßt sind. Süvern unterscheidet eine solche Versöhnung, die nur in der Besiegung und dem Untergang des der Weltordnung widerstrebenden Individuums besteht, und eine solche, wo dieses selbst sich freiwillig mit der Notwendigkeit versöhnt. Beide Gattungen kommen im antiken wie im modernen Drama vor, beide aber haben im letzteren einen beruhigenderen Schluß, als im ersteren. Freilich wenn das Böse in einem Extrem auftritt, wie im Richard III., so können wir uns diese beruhigendere Wirkung nicht durch dieselbe Wendung erklären, die wir soeben in Beziehung auf Wallenstein gemacht haben, denn hier fragt der Zuschauer kaum danach, ob der vernichtete Bösewicht selbst durch vollkommene Anerkennung seiner Schuld sich mit dem Schicksal noch versöhnen könnte. Wohl aber prägt uns das ganze Drama die Idee ein, daß der Weltplan ein guter sei, während in der alten Tragödie immer noch ein Rest von einer neidischen und schadenfrohen Gottheit im Hintergrund lauert: die

tiefere Versöhnung mit dem Übel in der Welt fällt daher dort wenigstens in die Seele des Zuschauers.

Auf der hier betrachteten zweiten Stufe des Tragischen erschien dasselbe überhaupt als die in einer wirklichen Schuld und ihrer Strafe sich offenbarende Unangemessenheit des Subjekts zur absoluten Idee. Dabei wurde zwar schon hervorgehoben, daß diese Schuld nicht auf flacher Hand liegen dürfe, daß sie nach der andern Seite hin als eine Stärke, und daß der Übergang von der Unschuld zu ihr kein absoluter Absprung sein dürfe. Dies gilt nun im Grunde von allem Bösen, da es nur die Verkehrung einer Kraft ist. Allein es muß nun in prägnanterem, geistigerem Sinne zum Vorschein kommen, und dies geschieht in der

dritten,

der reinsten und durchsichtigsten Form des Tragischen. (Vgl. Hegel Phänomenologie 346 ff., Religionsphilosophie 2, 113 ff.)

Auf dieser Stufe werden erst beide Elemente des Tragischen in ihre ganze Tiefe verfolgt. Das eine derselben, der absolute Geist, erscheint jetzt als rein geistige Einheit aller sittlichen Wahrheiten und Gesetze. Das andere erscheint als ein Subjekt, das eine dieser sittlichen Wahrheiten zu seinem Pathos gemacht hat und mit energischem Eifer verfolgt. Dieses Subjekt hat Recht, weil, was es will, eine Wahrheit, eine wirkliche menschliche Pflicht und Tugend ist; aber es hat Unrecht, weil diese Wahrheit ihre Stelle in dem Komplex anderer sittlicher Gesetze hat, welche ebenfalls wahr sind, und das Subjekt in der Verblendung seines einseitigen Pathos dies nicht zugibt. Daher steht ihm in einem anderen Subjekte das andere sittliche Gesetz mit derselben Kraft des Pathos gegenüber, und dieses andere Subjekt hat aus dem nämlichen Grunde in seinem Rechte Unrecht. Diese einseitigen Rechte treten nun in einen Kampf, dessen Resultat ist, daß beide ihre Einseitigkeit im Feuer des Leidens abstreifen, und so, indem jedes dem andern das Zugeständnis seines Unrechts im Rechte macht, die höhere Einheit derselben im absoluten Geiste klar hervortritt. Es ist hier nur sogleich hinzuzusetzen, daß dieses ausgleichende Resultat vermöge der Gesetze der Poesie nicht allzu handgreiflich auf die Oberfläche herauskommen darf; vielmehr, was die Tragödie Faktisches bietet, wird immer mehr die negative Seite, den Untergang der einseitigen Größen, vor Augen führen, und die affirmative Seite, die

harmonische Geltung der durch eine einseitige Verfolgung entzweiten Rechte im höchsten Geiste, das versöhnte himmlische Sein der Untergehenden wird, sozusagen, zwischen den Linien gelesen werden müssen. Auch braucht hier nicht auseinandergesetzt zu werden, daß die poetische Gerechtigkeit eine andere ist als die wirkliche, daß daher an zwei einander bekämpfende Charaktere keineswegs die Strafe im Verhältnis zur Verirrung ganz gleichmäßig ausgeteilt zu werden braucht. Im Gegenteile verlangt das tragische Gesetz, daß diejenige Person, deren Recht das einleuchtendere ist und deren Schuld deswegen als verzeihlicher erscheint, am Schlusse mehr leiden muß als die ihr entgegenstehende Person. Für die oberflächliche Betrachtung entsteht daraus der Schein, als ob das Leiden eines Unschuldigen die Grundidee des Stückes sei, da doch der eigentliche Zweck ist, gerade dadurch die Grenze der Menschheit, das Einseitige, das auch den edelsten menschlichen Bestrebungen anhängt, desto evidenter zu machen, je höher der Held gestellt, je schwerer seine Schuld von seiner Unschuld zu trennen ist. In Goethes Tasso z. B. wird der oberflächliche Leser oder Zuschauer den Tasso als eine leidende Unschuld betrachten und dem Antonio fast alles Unrecht zuschieben. Allein auch nur dieser; denn deutlich genug ist es, daß Tasso in seinem Rechte so gut Unrecht hat als Antonio.

Goethes Tasso bietet überhaupt ein sehr adäquates Beispiel für diese dritte Stufe des Tragischen, fast ein zu doktrinelles, da die in diesem Drange liegende Grundwahrheit gegen den Schluß hin sich der Verkörperung durch Handlung offenbar zu sehr entzieht und nur dialogisch mit Worten ausgesprochen wird.

Es stehen hier auf einem Boden, wo ihr Gegensatz notwendig bis zum Konflikt steigen muß, zwei Charaktere einander gegenüber, deren jeder eine einseitige Wahrheit zu seinem inneren Gesetz und Pathos hat. Tasso repräsentiert uns den Geist des Dichters mit der vollen Glut der Phantasie und Leidenschaft, mit dem Anspruche an die Welt, daß sie seiner poetischen Anschauung auch in ihren wirklichen, positiven Zuständen Raum gebe und die Fesseln der Konvention lüfte. Antonio, eine im Innern prosaische Natur, ist von dem Grundsatze durchdrungen, daß eben diese positiven Verhältnisse geachtet werden müssen, daß der Spielraum, den auch sie der Phantasie und den schönen Künsten gestatten, nie bis zur Verletzung der die

ganze Welt beherrschenden sozialen Form erweitert werden dürfe. Dem Antonio gegenüber kommen nun alle Schwächen des Tasso zum Vorschein, seine Eitelkeit, sein unpraktisches, unordentliches Wesen; dem Tasso gegenüber alle Fehler Antonios, seine Mittelmäßigkeit, Kälte, seine zahme Korrektheit. Eine Vereinigung der von diesen Männern repräsentierten Standpunkte ist denkbar, und stellen wir uns eine Person vor, die über die menschlichen Einseitigkeiten erhaben wäre, so ließe sich Phantasie und Wirklichkeit gewiß auch in dieser Beziehung zur Harmonie vereinigen. Aber so wie der Mensch einmal ist, verfolgt er in der angeborenen Bedingtheit seines Wesens, in der Unruhe des Lebens von zwei scheinbar sich widersprechenden Gesetzen das eine, und das andere haßt er gerade um so mehr, je mehr er eigentlich fühlt, daß er ihm ebenfalls sein Recht zugestehen müßte. Den Zorn, den er gegen sich selbst haben sollte, weil er zu unvollkommen ist, beide Vorzüge zu vereinigen, wirft er auf denjenigen dieser Vorzüge, welchen mit den seinigen zu vereinigen ihm zu schwer ist. So erzeugt gerade die innere Einheit der Entgegengesetzten ihren gegenseitigen Haß, und es kommt deutlicher als irgendwo zum Vorschein, daß der Haß eine verkehrte Liebe ist. Sehr schön spricht diese Grundwahrheit unseres Drama Leonore aus:

> Wie schwer zu raten sei, das fühlst du selbst
> Nach dem, was du gesagt. Es ist nicht hier
> Ein Mißverständnis zwischen Gleichgestimmten;
> Das stellen Worte, ja im Notfall stellen
> Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
> Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
> Die darum Feinde sind, weil die Natur
> Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.

Vergleichen wir die beiden Seiten der idealen Person, in welche Tasso und Antonio sich auflösen sollten, so ist freilich die von Tasso repräsentierte die genialere; Antonio ist ein weit abstrakterer und auf die Oberfläche des Wesens angewiesener Kopf. Dadurch steht freilich Tasso im Vorteil unserer Liebe und tritt Antonio stark in den Hintergrund; sie verhalten sich, wie Gehalt und Form. Das ist nun das Tragische, daß die Helden in ihrer Größe nicht achten zu dürfen glauben, was für geringere Naturen die höchste Geltung hat; das aber ist eben ihre schwache Seite, und es haben die geringeren Naturen

Recht gegen sie. Denn ebendies Untergeordnete, Mittelmäßige ist es, was die Menschheit erhält, diese Linien, die der Komet eines heroischen Individuums nicht achtet, sind der wohltätige Normalzustand der menschlichen Gesellschaft. Daß das geistvollere Individuum so viel Ursache hat, diese Mittelmäßigkeit zu übersehen, und daß es dennoch schuldig ist, sie zu achten, daraus entsteht sein tragisches Schicksal. Dem äußeren Resultate nach läßt nun die poetische Gerechtigkeit gerade jene untergeordnete Seite gerne triumphieren, während das glänzendere Recht des Helden untergeht. Sie erklärt dadurch, daß nach allem Kampfe die dem Ganzen der Menschheit wohltätige Mittelmäßigkeit unversehrt bleibe; sie erklärt aber auch, daß sie durch ihren Sieg über den Helden im Grunde noch mehr gestraft sei als dieser, denn tragisch untergehen zu dürfen ist das schöne Vorrecht großer Menschen und den schmerzvollen Blick Piccolominis zum Himmel sehen wir nicht mit der Rührung, mit welcher wir Wallenstein zu seinem letzten Schlummer begleiten.

Um nun darauf noch einmal zurückzukommen: diese Stufe des Tragischen ist deswegen die reinste und höchste, weil hier nicht nur die Schranken des menschlichen Strebens in dem Grade klarer einleuchten, in welchem sie gerade dem Trefflichen und in sich Berechtigten anhängen, sondern auch, weil der ganze Verlauf klarer als auf den andern Stufen in dem Gebiete selbstbewußter Sittlichkeit vor sich geht, welche bestimmt weiß, was sie will. Diese bewußtere Gestalt des tragischen Kampfes hat ihren Grund darin, daß auch das Recht, das der Held verletzt, ihm in der Form selbstbewußter menschlicher Persönlichkeit entgegensteht, nicht bloß in der Gestalt allgemeiner unpersönlicher Potenzen, wie z. B. dem Ödipus die lauernde, feindselige Macht des Zufalls, dem Orestes der verletzte Geist der Familie, die Erinnyen. Gerade an den Orestestragödien ist dies deutlich, denn man kann diese von der einen Seite wohl unter diejenigen Tragödien rechnen, welche, eine Kollision einseitiger sittlicher Gesetze enthaltend, dieser dritten Stufe angehören: allein auf der andern Seite stehen sie tiefer, teils, weil das Gesetz, dem Orestes gehorcht, nicht als sein eigener klarer Entschluß erscheint, sondern als der Wille eines Gottes, teils, weil das Recht, das ihm entgegensteht, in der dunkeln Gewalt der Erinnyen liegt. Zwar hält ihm auch seine Mutter die Pflicht vor, die er zu verletzen im Begriffe

ist, allein sie als die Beteiligte, als die Mörderin des Agamemnon, kann auch nicht die wahre Vertreterin der Pietät sein. Dagegen wenn ein klarer, nicht zum voraus durch Schuld getrübter Charakter mit guten Gründen für sein Recht dem andern gegenübersteht, dann sprechen sich die beiden einseitigen Vortrefflichkeiten in ihrem ganzen Umfange aus, jeder weiß klar, was er tut, es sind hier keine dunklen und lauernden Mächte im Spiel, und indem wir deutlich sehen, wie jeder Recht hat, sehen wir auch um so deutlicher, wo die Einseitigkeit, die Schuld anfängt. Der Kampf beginnt, das Einseitige geht zugrunde, und aus dem Untergange der Entgegengesetzten schwingt sich — aber unsichtbar und nur für unser feinstes geistiges Organ bemerklich — jene ideale Person, jener eine Mann, von dem Leonore spricht, empor.

Erwägen wir nun, daß die Idee, welche die Personen in dieser Kollision vertreten, nicht eine subjektive Grille, ein abstrakter Begriff, sondern eine Idee von allgemeiner sittlicher Bedeutung ist, eine sittliche Macht, welche uns auf eine Gesamtheit weltgeschichtlicher und allgemein menschlicher Zustände hinaus den Blick eröffnet: so erhellt, welch ein spiegelklares Bild des Lebens diese Form des Tragischen uns entgegenzuhalten vermag.

Hat die hier dargestellte Form des Tragischen innere Wahrheit, so ist die Frage, wie frühe sie in der wirklichen Tragödie erscheine, eine ganz sekundäre. Inzwischen ist es doch von Interesse, zu wissen, wie weit die Alten zu dieser reinsten Stufe der Schicksalsidee vorgedrungen sind.

Daß die Orestie eine Kollision sittlicher Mächte zur Grundlage hat, wurde schon erwähnt, aber auch hinzugesetzt, daß die Durchbildung in das lichte Reich menschlichen Selbstbewußtseins dem Äschylus noch ferne liege. Solger zuerst hat diesen Standpunkt dem Sophokles, namentlich seiner Antigone, vindiziert und diese aufgefaßt als einen Streit zwischen den ewigen und notwendigen Gesetzen der Natur und Sittlichkeit und den Gesetzen, durch welche menschliche Weisheit menschliche Willkür zu ordnen strebte. „Diese sowohl, wie jene, sind heilig und ehrwürdig, aber es kann nicht fehlen, daß sie im Einzelnen miteinander streiten, und diese menschlichen Gesetze, als Werke der Zeit und des Wechsels, jenen ewigen unterliegen.“ (Vorr. z. Übers. d. Soph. Nachgel. Werke 2, 459.) „In

dem schönen Gemüte der Antigone siegt die ewige Macht heiliger Sitte über ein hartes Gebot von bloß menschlicher Herkunft. Auf keiner Seite liegt die ganze Schuld des Verderbens, beide büßen gemeinschaftlich die nie zu vereinende Spaltung zwischen dem Ewigen und Zeitlichen." (A. a. 466.) Ihm folgt Süvern (Über einige histor. und polit. Anspielungen in der alten Trag., Abhdl. der Berl. Akad. 1824): „Eine an sich erhabene und heilige Sache sondert sich hier von der höheren, deren Ausfluß sie ist, und von welcher sie nie getrennt sein sollte, Recht von der Religion, und dieser Gegensatz wird zur Empörung. Von beiden Seiten ist der Kampf gegen ein den Menschen Heiliges und Ehrwürdiges, der Freiheit Schranken Setzendes gerichtet, von jedem gegen eine der zwei Seiten desselben, in welche nur menschliche Willkür diese Spaltung und Entgegensetzung bringt, und dadurch überall, wo dies geschieht, Unheil und Verderben stiftet." Ganz im Geiste des Hegelschen Systems lag es, diesen Begriff des Tragischen, als eines Konflikts entgegengesetzter Einseitigkeiten, als einer großartigen Dialektik des Fatums hervorzuheben. In der Relig.-Phil. S. 113 wird daher die Antigone das absolute Exempel der Tragödie genannt. „Da kommt die Familienliebe, das Heilige, Innere, der Empfindung Angehörige, weshalb es auch das Gesetz der untern Götter heißt, mit dem Rechte des Staats in Kollision. Kreon ist nicht ein Tyrann, sondern ebenso eine sittliche Macht, Kreon hat nicht Unrecht: er behauptet, daß das Gesetz des Staats, die Autorität der Regierung geachtet werde und Strafe aus der Verletzung folgt. Jede dieser beiden Seiten verwirklicht nur die eine Seite der Gerechtigkeit, hat nur die eine derselben zum Inhalt, das ist die Einseitigkeit, und der Sinn der ewigen Gerechtigkeit ist, daß beide Unrecht erlangen, weil sie einseitig sind, aber auch beide Recht; hier haben sie beide ihr Gelten, aber ihr ausgeglichenes Gelten. Es ist nur die Einseitigkeit, gegen die die Gerechtigkeit auftritt." Die tiefere Begründung siehe Phänomenologie 346 ff.

Gegen diese Auffassung der Antigone ist neuerdings namentlich Gruppe aufgetreten, freilich auf einen Grundsatz gestützt, der den Standpunkt kontemplativer Betrachtung ziemlich burschikos mit dem praktischen verwechselt: „Nun dünkt uns jenes aber auch die vollständigste Unpoesie, daß alles Edle schlecht werden soll, wenn man sich ihm mit ganzer Seele hingibt: es wäre nur eine Feier des Phlegma,

der Gleichgültigkeit und Prosa." Ebendies ist ja das Tragische, daß das Edle edel, der vollkommensten Begeisterung würdig bleibt und dennoch trotz seiner Trefflichkeit einseitig, mangelhaft ist. Kein vernünftiger Mensch wird sich durch diese Reflexion abhalten lassen, das Gute und Rechte frischweg zu beginnen: aber am Schlusse wird er gestehen müssen, daß auch dem Herrlichsten, was Menschen unternehmen können, eine Einseitigkeit anklebt. Gruppe beruft sich namentlich auf das Betragen des Kreon, das keineswegs als eine würdige Repräsentation der Staatsgesetze im Gegensatze gegen die der Pietät, sondern als der persönliche Eifer eines gereizten Tyrannen erscheine. Das ist nun freilich nicht zu leugnen, daß Kreons Charakter hart, unpoetisch erscheint, daß an ihm nichts Großes ist. Allein dadurch wird jene Auffassung noch nicht widerlegt. Vielmehr findet gewiß hier der oben ausgesprochene Satz seine vollkommene Anwendung, daß von den zwei einander bekämpfenden Charakteren durch das poetische Gesetz gewöhnlich der eine in einen glänzenden Vordergrund gestellt wird und der andere als untergeordnete Natur erscheint, ohne daß deswegen dem ersteren ein absolutes Recht zuerkannt wird. Wie Antonio im Gegensatze gegen Tasso, so ist Kreon im Gegensatze gegen Antigone eine untergeordnete prosaische Natur. Es ist wahr, er zeigt sich persönlich gereizt, er ruft sogar aus: „wenn es sein muß, stürz' ein Mann uns lieber hin, nur heiß' es niemals, daß ein Weib uns unterwarf," allein deswegen sind seine schönen Reden über Gesetzmäßigkeit und Ordnung, wie Solger, W. Schlegel, Süvern gewiß richtig bemerken, nicht vergebens gesagt; es können sich in die Art, wie er das von ihm verkündigte Verbot exequiert, unwürdige, persönliche Motive einmischen: wenn nur das Motiv des Verbots selbst ein reines war, was zu bezweifeln keine Ursache vorhanden ist. Eine gewichtige Einwendung ist die, daß ja die Bestattung der Toten eben selbst ein öffentliches, vom Staate sanktioniertes Gesetz war und daß Kreon, nachdem er zu sich gekommen, dies selbst anerkennt (V. 1113):

δέδοικα γάρ, μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους
ἄριστον ᾖ σώζοντα τὸν βίον τελεῖν.

Allein es ist hier eben ein Widerspruch im Staatsleben selbst; denn es ist derselbe Staat, der die Gesetze der Pietät und Religiosität

zu seiner Grundlage hat, sie in sich aufnimmt und sanktioniert und der im einzelnen Falle, um als dieser einzelne bestimmte Staat seine Interessen festzuhalten, vorübergehend ein Gesetz aufstellen muß, das mit jener seiner eigenen Wurzel im Widerspruche ist. Jedem Toten gebührt die letzte Ehre, dies ist zugleich Staats- und Religionsgesetz, allein Polyneikes hat die einheimischen Götter beleidigt, indem er ihr Heiligtum den Flammen preisgeben wollte, hat die Pietät gegen sein Vaterland abgeworfen, und so muß der Staat, gerade um die Gesetze der Pietät zu schützen, ihm den Genuß derselben versagen. Allerdings ist die Kollision keine absolute, unvermeidliche; Polyneikes hat eigentlich mit dem Tode seine Empörung bereits gebüßt, sein Leichnam konnte immer geachtet werden, und daher bereut Kreon seine Tat; allein darum hat er doch aus einem in sich wahren Grundsatze heraus gehandelt und dies leugnen heißt gerade den Mittelpunkt des tragischen Konflikts leugnen. Auch dies ist wahr, daß nach Hämons Versicherung die Einwohner der Stadt heimlich für Antigone gestimmt sind und über ihre Behandlung murren, allein wenn dadurch allerdings Kreon sich bewegen lassen sollte, von der Vollstreckung seines harten Gebots abzustehen, so folgt doch daraus, daß er es nicht tut, nur so viel, daß er in der Verfolgung eines an sich wahren Grundsatzes zu weit geht, der ihn als den Repräsentanten des Staatslebens vollkommener durchdringt als die Bürger, denen das Staatsinteresse hinter der unmittelbaren Familienteilnahme verschwindet. Folgt nun daraus, daß auch Antigone zu ihrer Tat kein unbedingtes Recht hat, so können wir dennoch nicht ebenso, wie von Kreon, auch von ihr verlangen, von ihrem Entschlusse abzustehen. Dies liegt in der schon öfters wiederholten Natur der tragischen Idee, wonach das Recht der einen von beiden kämpfenden Seiten einleuchtender, glänzender ist. Kreons Charakter ist auch in den beiden Ödipus von Sophokles gerade so gehalten, wie dieser Gegensatz der prosaischen und der heroischen Charaktere es erfordert. Er erscheint als eine polizeiliche Natur, dabei jähzornig, aber nicht als gemeiner Egoist. Er will das Gute, aber auf eine harte, unschöne, ungefällige Weise, und solche Charaktere sind ganz die geeigneten zum tragischen Konflikt mit heroischen Naturen. Ebendeswegen schenken wir auch der Antigone in ihrem Untergange ein reineres Mitleiden als Kreon, so wenig wir es auch diesem

entziehen können. Auch Böckh (Über die Antigone des Sophokles, Abhandlung der Berliner Akademie 1824) faßt den Charakter des Kreon so auf, wie er hier genommen wird, und tut von der anderen Seite dar, daß auch über Antigones Unrecht der Dichter deutliche Winke gibt und daß eine Verherrlichung derselben keineswegs die volle Grundidee der Tragödie sein könne. Antigone erscheine nicht umsonst im Anfange als rauh, ja unweiblich, und Ismene habe allerdings Recht, wenn sie ihr entgegenhalte, daß sie als Weiber und Beherrschte der Macht sich fügen müssen und nur die Toten um Verzeihung flehen können. Auf die Wendungen, welche Antigones Rede Vers 883—920 nimmt, macht er mit Recht aufmerksam. Sie bereut zwar in dieser letzten Klage ihren Entschluß nicht, aber sie erkennt doch (Vers 898), daß sie den Staatswillen verletzt habe; und daß sie ausspricht, einem Gatten, einem Kinde zuliebe hätte sie nicht dasselbe gewagt, sondern nur einem Bruder, der ihr nicht ersetzt werden könne: dies ist nach Böckhs und gewiß nach jedes Unbefangenen Urteil ein Beweis von einem Bedürfnis, sich zu rechtfertigen, und darum stellt sie es auch zuletzt zweifelnd den Göttern anheim, ob sie, ob ihre Richter gefehlt haben. Endlich ist der an mehreren Stellen vom Chore gegen die Handlung der Antigone ausgesprochene Tadel doch zu entschieden, um mit der, im Allgemeinen allerdings richtigen, Ansicht Gruppes, daß der Chor haltungslos zwischen seinen Überzeugungen schwanke und sich erst allmählich klar werde, darüber hinwegzukommen. Wenn übrigens Böckh den Grundgedanken des Dramas dahin bestimmt, es wolle lehren, daß unbesonnenes Handeln zum Verderben führe, so halte ich diese Idee für zu beschränkt, um Grundidee einer Tragödie sein zu können. Die Tragödie beschäftigt sich nicht mit Hervorhebung solcher einzelner moralischer Sätze, es ist wohl überhaupt nicht ganz adäquat, ihre Ideen in Form einer Lehre, eines sittlichen Rats zu fassen. Indem nach Böckhs Ansicht diese Lehre sowohl der Antigone als dem Kreon gilt, so nimmt auch er einen Kampf entgegengesetzter Rechte an, und dies ist die Grundidee, bei der man stehen bleiben muß.

Allerdings ist diese Stufe einer klareren Exposition fähig, als wir sie in der Antigone finden und als wir sie überhaupt bei den Alten finden können; allein eine schöne und bedeutende Erscheinung ist es doch, daß der griechische Geist in seiner klaren Gesetzmäßigkeit

auch diese Note gegriffen hat. Unter den Neueren möchte ich nur noch auf Goethes Clavigo aufmerksam machen, wo das Gesetz der Treue in der Liebe und die Einsicht des Verstandes im Widerspruche mit demselben in einem so klaren, lebendigen Konflikt treten, daß Recht und Unrecht auf beiden Seiten voll hinreißender Wirkung sich aussprechen.

So viel über das Prinzip des Tragischen. Es bedarf keiner ausführlichen Nachweisung, daß das Tragische alle früheren Gestalten des Erhabenen in sich faßt und daher namentlich das Furchtbare in seiner äußersten Gewalt entfesselt, das hier nicht mehr als bloße Naturmacht, sondern als geistiger Urgrund zerstörend gegen das einzelne Leben auftritt. Das Erhabene der Substanz kann gemäß dem Wesen des Drama, welches die Breite der Welt und Natur zu einem Schauplatze für handelnde sittliche Wesen zusammendrängt, nur in seiner Beziehung auf ethische Zustände vorkommen, wie der Donner vor der Entrückung des Ödipus, das Gewitter im König Lear. Ohne solchen Zusammenhang wird es leicht zum kindischen Prunke, wie z. B. in einem französischen Drama, le Bravo, wo es an die viermal zwölf Uhr um Mitternacht schlägt. Das Wunderbare in seiner tragischen Bedeutung haben wir schon berührt. Das Erhabene des Subjekts ist der eigentliche Stoff, mit dessen Entfaltung das Tragische anhebt und den es in der Energie des Bösen bis zur Höhe des Furchtbaren steigern kann. Aber gewaltiger und furchtbarer als diese Momente tritt dann der absolute Geist hervor, der seine Schrecken sowohl in der Bestrafung des Bösen als in dem Untergange des Edlen ausbrechen läßt.

Absichtlich habe ich in dieser ganzen Entwicklung den Solgerschen Ausdruck tragische Ironie vermieden, weil er angefochten und wirklich dem Mißbrauche ausgesetzt ist. Den Grundbegriff des daß auch das Höchste und Edelste untergehen muß, weil die Idee nicht existieren kann, ohne Gegensatz zu sein, weil der Mensch in der Wirklichkeit an der Idee nur teilhaben kann, wenn er sie selbst in die Widersprüche des Lebens hineinzieht, weil mit einem Worte die Existenz das Ewige nicht ertragen kann. Die Wendung aber, auf die er doch so großen Wert legt, ist offenbar bereits gewagt, daß nicht

bloß die Erscheinung, sondern die Idee, das Schöne selbst im Tragischen untergehe. Es sieht nämlich aus, als solle mit diesem negativen Resultate die Sache erschöpft sein, und man wird so an jene, von Hegel fast zu eifrig bei jeder Gelegenheit angegriffene Ironie der Romantiker erinnert, welche als reine Willkür des Subjekts die Gestalten beliebig erscheinen und verschwinden und nichts Affirmatives als eben dieses sich selbst beschauende Spiel übrig läßt. Daß Solger dies nicht sagen wollte und daß er nicht bloß bei der absoluten Negativität der Idee stehen bleibt, dies zu beweisen hat man nicht nötig, auf seine persönliche Gesinnung zu rekurrieren, wie Hegel (Ästhetik 90). Denn er selbst sagt an denselben Stellen, wo er diese negative Seite des Schicksalsbegriffs hervorhebt, daß das Edle in der Menschheit gerade in jenem Untergange sich zum Göttlichen verkläre, daß gerade in dem Verschwinden unserer Wirklichkeit sich die Gegenwart des Göttlichen kundtue. Daher dringt er auch nachdrücklich darauf, daß die Ironie nicht von der Begeisterung getrennt werde, denn dann „wäre sie nicht mehr Ironie, sondern dem Wesentlichen direkt entgegengesetzt" (Vorl. 242). Man sieht also wohl, was er will, aber er hat es nicht deutlich gesagt, wie denn überhaupt seine Darstellung das Beschwerliche hat, daß das letzte, schlagende Wort immer nicht recht heraus will. Er hat nirgends deutlich gemacht, in welchem Sinne denn nicht nur die Erscheinung, sondern auch die Idee untergehe und in welchem Sinne denn ebendadurch das Göttliche sich offenbare; er hat nicht gesagt, daß eigentlich nur das Einseitige an der Idee, oder sie als einseitige zugrunde gehe und daß das Göttliche sich durch Kundtuung der höheren Einheit der entgegengesetzten Größen in ihrer Vernichtung offenbare; und weil er dies nicht gesagt hat, will es den Anschein haben, als setze er die ganze Offenbarung des Göttlichen darein, daß das Irdische erdrückt wird. Meinen kann er dies nicht, sonst würde er nicht so positiv darauf dringen, daß der Untergang des Endlichen seine Verklärung sei.

Es ist schade, daß der schöne Terminus der Ironie durch diesen Mangel an Befestigung des Sinnes dem Angriffe Blößen darbot und neuere Schriftsteller dadurch scheinbar berechtigte, ihn einen berüchtigten zu nennen. Denn sehr zweckmäßig hebt das Wort jenen erhabenen Witz des Schicksals hervor, das sein Opfer desto höher hebt, je tiefer es sinken soll, das uns die menschliche Größe zu zeigen scheint

und vielmehr, eben indem es diese vor uns ausbreitet, die menschliche Schwäche enthüllt, das also, wie die rhetorische Ironie, darin seine Kraft hat, daß es den Schein des Entgegengesetzten erzeugt, aber, sehr verschieden von dieser, nachdem es durch diese Zweideutigkeit den tragischen Schrecken hervorgebracht hat, dem zitternden Kinde die gute Meinung zeigt, die zugrunde lag. Ödipus löst die schwersten Rätsel, und ihm ist sein eigenes Leben ein Rätsel; diesen furchtbaren Spott muß er ertragen, aber endlich wird der schwer Geprüfte von den Himmlischen entrückt. Diese auf die furchtbare Ironie folgende Milde der Versöhnung ebenfalls Ironie zu nennen, wie Immermann getan hat (Ajax 67), halte ich nicht für passend. Er sagt, es liege im Ajax eine doppelte Ironie, erstens, daß sich die überragende Größe des Ajax als Schwäche erweise, zweitens aber, daß infolge seiner Vergehungen das Unglück, das ihn trifft, vielmehr als ein Glück erscheine und der Tod ihm wünschenswert sei. Allein die Ironie bezeichnet eigentlich nur das Erste, das Negative, das Zweite ist dann Aufhebung der Ironie, denn das Ende der Tragödie ist einfache Wahrheit, das Doppelzüngige und Zweideutige menschlicher Verhältnisse hat hier aufgehört, und das furchtbar Erhabene kehrt zur sanften Schönheit zurück. Man kann daher Solgers Fehler auch so bezeichnen, daß er spricht, als ob die Ironie das ganze Tragische wäre. Zugleich hat er jedoch das Verdienst, durch diesen Ausdruck einem Haupterfordernis zum dichterischen Genius den rechten Namen geschaffen zu haben. Diese Ironie, welche die menschliche Größe, indem sie dieselbe auf den Gipfel ihres Glanzes zu führen scheint, zum Tode schmückt, ist der Geist, durch welchen dem Dichter die Welt in harmonischen Fluß tritt, und hat von jeher die wahren Dichter als die wesentliche andere Seite der Begeisterung ausgezeichnet. Der Standpunkt Schillers und Goethes namentlich, wie er in dem Briefwechsel beider sich so klar und bewußt ausspricht, befindet sich recht im Mittelpunkte dieser Ironie. Wo der Mißbrauch dieser Kraft anfängt, ist leicht zu entdecken, man darf nur Heine lesen. Übrigens zeigt sie sich namentlich auch im Epos tätig. Die Trockenheit und scheinbare Teilnahmlosigkeit, mit welcher der Dichter die Erscheinungen in ihrer Schwäche wie in ihrem Glanze, ihrer plausibeln Seite darstellt, so daß Eines im Andern durchschimmert, bedingt die tiefste Wirkung epischer Poesie.

Mit diesen Bemerkungen über den Begriff der Ironie möge zugleich erklärt sein, warum ich ihm nicht in der folgenden Entwicklung des Komischen einen eigenen Ort anweise. Denn in dem weiteren Sinne, wie die Ironie hier gefaßt ward, gehört sie jeder Sphäre des Schönen, insbesondere aber dem Tragischen an und ist ein durchgreifendes Element namentlich der poetischen Produktion. Spricht man aber vom Komischen für sich, nicht wie es in alle andern Sphären des Schönen als Ironie hineinspielt, so kann man es freilich eine Ironie des Ernstes nennen; nur bleibt man lieber bei dem gewöhnlichen Ausdruck, um die Bezeichnungen nicht zu häufen. Innerhalb des Komischen tritt sie dann wieder als eine eigentümliche Wendung hervor in der Rede, auch kann man alle Parodie auf sie reduzieren. Es kann also in der Lehre von der Poesie wieder ausdrücklich von der Ironie die Rede werden, was hier nicht unsere Aufgabe ist.

Schließlich ist noch eine interessante Parallele zwischen den hier ausgeführten Stufen des Erhabenen und dem Standpunkte der wichtigsten neueren philosophischen Systeme hervorzuheben, die zum Teil schon in der Einleitung angedeutet wurde. Dem Erhabenen der Natur ist das pantheistische System des Spinoza analog, welches das Absolute als Substanz auffaßt. Im Erhabenen des Subjekts sind wir auf Kantschem, entschiedener auf Fichteschem Boden, dem Boden des alleinherrschenden Ich. Mit Schelling kam das Absolute wieder in die Philosophie, aber als Naturphilosophie neigt sich sein System zum Erhabenen der Substanz, was sich darin erkennen läßt, daß die erste Form des Tragischen ihm mehr als die anderen entspricht. Hegel dagegen, der sein System in der Philosophie des Geistes den Gipfel erreichen läßt, steht recht auf der reinen Höhe des Tragischen: die Dialektik, worin alle einseitigen Begriffe sich auflösen, ist, poetisch gefaßt, tragisch. Ebenhiemit ist aber auch Hegels System mitten im Komischen zu Hause; denn dieses Umschlagen jeder einseitigen Größe, das in seiner Methode logisch vor sich geht, bildet, sofern von dem affirmativen Resultate des logischen Prozesses abgesehen wird, das Komische, und man könnte den Wert des Hegelschen Systems auch so bezeichnen, daß es ebenso tragisch als komisch sei, wie der Weltgeist.

Doch wir sollen das Komische erst kennen lernen. Es ist nur vorher noch vonnöten, daß wir diejenige Seite, von der die frühere

Ästhetik bei Bestimmung aller ästhetischen Begriffe unrichtigerweise ausging, als die andere Seite des Erhabenen auch noch entwickeln. Nach unserer Behandlung wird sich im subjektiven Eindrucke nur bestätigen, was wir vorher als objektiven Gehalt der Sache fanden:

Subjektiver Eindruck des Erhabenen.

Die Wirkung des Schönen auf unser Gemüt schließt bereits einen Anklang derjenigen Empfindung in sich, welche bei dem Anblick des Erhabenen die Oberhand erhält. Es liegt ein gewisser Ernst im Schönen, wir fühlen bei seinem Anblick, daß unsere sinnliche Natur als solche, wiefern sie für sich gelten und ihre Zwecke verfolgen möchte, hier keine Stimme hat. Gegen dieses Niedrige in unserer Natur zeigt das Schöne etwas Abweisendes, Fremdes, Vornehmes. Ein edles Produkt der Phantasie will dem rohen Menschen nicht einleuchten, nicht in schlechter Gesellschaft sein, und auch der edleren Seele kündigt es seine Idealität durch eine gewisse Schwermut an, die durch das Gefühl der Lust hindurchzittert. Dies hat schon Burke anerkannt, so sensualistisch er verfährt (204). Solger: „Ein Widerspruch gegen die gemeine Erscheinung ist im Schönen, wie im Erhabenen" (Vorl. 87), doch „gehen wir mit dem Schönen um wie mit unseresgleichen und eben, weil die Schönheit unserem gemeinen Leben so nahe verwandt ist, verwechselt man leicht den Reiz mit der Schönheit" (89). Jener Anklang von Unlust in der Wahrnehmung des Schönen beweist, daß es mit dem Erhabenen in einer inneren Verwandtschaft steht, daß es die Elemente desselben bereits enthält. Aber vorherrschen kann in seinem Eindrucke diese Unlust nicht, sondern weil es Geistiges und Sinnliches zur vollkommenen Harmonie vereinigt, so spricht es uns, wie Solger sagt, zugleich als etwas Fremdes und zugleich als etwas Vertrautes an, mit dem wir wie mit einem Freunde umgehen dürfen. Es ist uns fern, es scheint einer besseren, vollkommenern Welt anzugehören und doch ist es da und gehört uns, es ist vom Himmel gefallen und doch auf dieser unserer Erde zu Hause. Es gefällt dem ganzen Menschen und befriedigt Geist und Sinn in schönem Einklang. Es gleicht ganz dem Individuum, das vom Genius beseelt, den Beruf hat, das Schöne hervorzubringen. Denn dies ist das Eigentümliche solcher Menschen, daß sie uns ganz wie

ein Wunder vorkommen und doch wieder so ganz natürlich, als verstehe sich ihr Sein und Tun von selbst, daß wir oft mit einer gewissen Ehrfurcht, ja Furcht vor sie treten und doch über ihre Naivetät lächeln müssen, daß Scheue und Liebe sich in unserem Gemüte durchdringen.

Dieser leise Schmerz, der auch aus dem Schönen auf uns wirkt, entbindet sich in dem Eindrucke des Erhabenen, befreit sich aus seiner ruhigen Einheit mit dem Gefühle der Lust und dringt unmittelbar als Unlust auf die Seele des Anschauenden ein. Denn das Erhabene schreckt durch das negative Verhältnis seines realen Moments zu seinem idealen den Menschen als sinnliches Wesen zurück und wirft ihn zu Boden. Die verschiedenen Modifikationen dieser Unlust von der Bewunderung bis zum Staunen, von der stillen Melancholie bis zur Verzweiflung, von der Hochschätzung bis zur unbedingten Ehrfurcht zu durchgehen, ist hier nicht unsere Absicht, da wir von den einfachen Grundelementen handeln. Genug, das Erste und Vorherrschende ist in dem Eindruck des Erhabenen die Unlust. Doch ist sie nur die eine Seite dieses Eindrucks: es folgt auf diese augenblickliche Hemmung der Lebenskräfte, wie es Kant mit gewohntem treffenden Ausdrucke bezeichnet, eine desto stärkere Ergießung derselben, also eine indirekte, durch Schmerz vermittelte Lust, während das Schöne eine direkte Lust mit sich führt, die nur einen leisen Übergang zum Schmerze in sich trägt. Diese Lust kann nur davon herrühren, daß wir nach dem ersten abstoßenden Eindrucke uns erinnern, daß wir jenem überlegenen idealen Momente, das im Erhabenen auf uns eindringt, irgendwie auch wieder gewachsen seien, daß wir ihm nach dem ersten Schrecken näher ins Auge sehen und ihm als einem verwandten Wesen die Hand bieten. Nachdem unser sinnlicher Mensch zurückgestoßen wurde, macht unser idealer sich auf und sagt: ich bin, was du bist. Longin sagt ein treffliches Wort Sect. VII, 2. *Φύσει γάρ πως ὑπὸ τ' ἀληθοῦς ὕψους ἐπαίρεταί τε ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀνάστημα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα, ὅπερ ἤκουσεν.* Daher ein grobsinnlicher Mensch zur Not vom Schönen angesprochen werden kann, sofern er den tieferen Gehalt desselben liegen läßt und sich die einschmeichelnde, sinnliche Seite herausnimmt; das Erhabene aber ist ihm widerwärtig, weil es keinen Anknüpfungspunkt, oder wenigstens nur einen verkümmerten und vergrabenen, in ihm antrifft, an den er nicht gern erinnert wird.

Der ganze Eindruck des Erhabenen ist in den Worten Fausts nach dem Erscheinen des Erdgeists zusammengefaßt: „In jenem sel'gen Augenblicke, ich fühlte mich so klein, so groß!"

Nun entsteht aber die Frage, wie sich denn die Sache bei dem Erhabenen der Natur verhalte. Daß in der Natur keine absolute Größe sei, daß also unsere Bewunderung hier streng genommen auf einer Täuschung beruhe, mußten wir oben zugeben. Nun muß die schon oft berührte Kantsche Ansicht von dieser Täuschung ihre Erledigung finden. Es besteht die Täuschung nach Kant darin, daß unsere Vernunft der Natur ein absolutes geistiges Substrat unterschiebe, sie als ein geistiges Ganze, das in ihr eigentlich nirgends gegeben sei, auffasse. Damit könnten wir nun ganz einverstanden sein, wenn nur Kant diese Idee nicht sogleich wieder nur subjektiv, ja moralisch gewendet hätte. Die Lust soll nämlich im Grunde ein Wohlgefallen nur an unserer subjektiven Vernunftgröße sein, die uns fähig macht, ein Absolutes zu denken, und vermöge der wir als übersinnliche Wesen der Natur überlegen, unserer höheren Bestimmung uns bewußt sind. Diese subjektive, moralisierende Wendung macht die Kantsche Auffassung unrichtig; denn gewiß wird sich ein Jeder sagen müssen, daß unsere Lust an dem Erhabenen der Natur nicht auf einer Achtung vor unserer Vernunft- und Willenskraft beruht. Diese Lust ist offenbar ganz anderer Natur. Wir fühlen uns erhoben, weil wir uns mit der Naturkraft in Identität setzen, ihre mächtigen Wirkungen gleichsam zu uns selbst rechnen, weil sich unsere Phantasie auf die Fittiche des Sturmes legt und mit ihm dahin braust, weil wir mit der Höhe uns selbst emporschwingen und in die grenzenlose Ferne hinauswandern. Wir erweitern uns selbst zu einer grenzenlosen Naturgewalt, und darum schwillt unser Herz. Soweit die Unlust vorherrscht, kämpfen wir in Gedanken mit ihr, die Lust aber tritt ein, wenn wir es mit ihr halten. Wie Faust dem Erdgeiste zuruft:

> Der du die weite Welt umschweifst,
> Geschäft'ger Geist, wie nah' fühl' ich mich dir!

Wie er nachher sagt:

> Ich, mehr als Cherub, dessen freie Kraft
> Schon durch die Adern der Natur zu fließen
> Und schaffend, Götterleben zu genießen
> Sich ahnungsvoll vermaß —

so empfinden wir uns als Ausströmung derselben Naturkraft, die ihre Größe vor uns entfaltet und genießen ein unendliches Kraftgefühl. Darin liegt nun freilich ein Irrtum ebensowohl als in der Unlust. Denn da die Natur kein wahrhaft Unendliches ist, so kann auch keine wahrhaft unendliche Lust darin liegen, uns mit diesem unendlichen Wesen Eins zu fühlen. Dies beweist sich auch dadurch namentlich, daß gerade der grobsinnliche Mensch für gewisse Gattungen des Erhabenen der Natur einen Sinn hat, der ihm für höhere Erhabenheit abgeht. Je mehr er sich als bloß sinnliches Wesen fühlt, desto mehr Genuß bietet ihm die Erhabenheit eines Meersturms, der physischen Tapferkeit in der Schlacht u. dgl., was verglichen mit den höheren Formen ein geistloses Erhabenes ist.

Dagegen das subjektiv Erhabene bringt einen gehaltvolleren Eindruck mit sich, bei dem wir ganz und ohne Täuschung als geistige Wesen in Anspruch genommen sind. Es beschämt uns zuerst durch die Anschauung fremder Größe, dann erwärmt es uns, weil wir uns als gleichgeborene Brüder des bewunderten Subjekts empfinden. Das negativ Erhabene des Subjekts nimmt seinen Weg erst durch die sympathetischen Gefühle, aber wir sehen die Kraft des Willens triumphieren und erinnern uns dann mit der innigsten Beruhigung, daß die Hochachtung, die wir diesem Triumphe zollen, zugleich Selbstachtung ist.

Die tragische Empfindung beginnt mit dem Wohlgefallen an subjektiver Erhabenheit. Aber die Verhältnisse verwickeln sich, die Atmosphäre wird schwül, wir ahnen, daß die bloß menschliche Größe, die wir bis jetzt noch bewundern, einer höheren nicht wird standhalten können, und wir hören bange den fernen, leisen Donner. Dies ist die tragische Furcht. Der Kampf bricht los, und jetzt stürmen alle Richtungen und Nüancen der Sympathie, der Liebe und des Hasses, der Hoffnung und der Sorge auf unsere Seele ein, das Gefühl wird in seinen tiefsten Gründen aufgerüttelt und unser ganzes Innere ist in Aufruhr. Aber indem wir die Personen, an die unsere ganze Sympathie sich geheftet, unrettbar dem Untergange entgegeneilen sehen, tritt uns auch die versöhnende Idee näher und näher, daß dies Leiden die Leidenden verklärt, daß ihr Untergang die Aufhebung aller menschlichen Größe in die göttliche ist. Diese Macht, die sie vernichtet, ist keine uns fremde, sie wohnt auch in der Menschheit, wir treten ihr

näher, der Schmerz geht in eine sanfte Wehmut, in die wohltuende Gewißheit über, einer höheren Weltordnung anzugehören, der auch wir willig unsere selbstischen Wünsche und Zwecke opfern. Wie daher die Furcht für menschliches Glück zu der Furcht vor Gott, so wird nach eingetretenem Untergange das Mitleid mit dem Leiden des Einzelnen zu dem allgemein menschlichen Gefühl unserer Nichtigkeit und unserer Größe in dieser Nichtigkeit geläutert, es werden diese Affekte gerade dadurch gereinigt, daß sie bis zum Äußersten aufgeregt werden. „An die Stelle heftiger Wünsche für das individuelle Glück Einzelner, der Furcht vor Gefahren, welche dies Glück bedrohen, tritt eine mit tiefem Erstaunen und einer erhabenen Freude verbundene Anschauung der unerschütterlichen und aus scheinbarer Verwirrung nur desto glänzender hervorgehenden ewigen Mächte — die Schlußempfindung des Dramas" (O. Müller, Äsch., Eum. 192).

Übergang zu dem Komischen.

Man könnte von dem Erhabenen unmittelbar zur Idee des Schönen zurückkehren, indem es sich einleuchtend nachgewiesen hat, wie aus dem tragischen Konflikte, also gerade aus der herbsten Gestalt des Erhabenen die tragische Versöhnung, die Versöhnung der Erscheinungswelt mit dem Ewigen und somit die harmonische, milde Gestalt des Schönen hervorgeht: ein sicherer Beweis, daß das Erhabene nicht außer und neben, sondern nur ein Prozeß in dem Schönen selber ist. Gerade der Gegensatz, in welchen durch das Tragische und das Erhabene überhaupt die Idee mit der Erscheinung trat, ist ein Beweis ihrer inneren Einheit; denn lägen Idee und Erscheinung gleichgültig nebeneinander, so könnte ihr Kampf keinen Eindruck machen, oder vielmehr er könnte gar nicht entstehen. Die tragische Person muß ja dafür büßen, daß sie sich nicht in Einheit mit der absoluten Idee erhält, sie könnte nicht dafür büßen müssen, wenn diese Einheit nicht ursprünglich vorausgesetzt wäre. Es ist „die Welt der Notwendigkeit, deren gewaltig wahrhaftes Dasein zwar dem unsrigen zugrunde liegt, aber zu unserem Schrecken uns als etwas Fremdes einleuchtet, sobald das Wollen des Einzelnen sich in seiner Entgegensetzung mit ihr darstellt" (Solger Nachgel. Schr. 2, 455). Die schon erwähnte Abhandlung Süverns ist ebenfalls ganz auf diese Idee

gegründet, daß der Konflikt des Freien und Notwendigen von ihrer ursprünglichen Einheit ausgeht und zu ihr zurückführen muß, und weist dies nicht nur am Ausgange der Tragödie nach, sondern knüpft sehr treffend dieselbe Wahrheit an die Bedeutung des Chores an.

Indessen ist es doch weit sachgemäßer, vom Erhabenen zunächst zum Komischen überzugehen und erst, nachdem auch dieses Gebiet durchwandert ist, die Rückkehr dieser kämpfenden Formen der Schönheit zur reinen Schönheit nachzuweisen. Hat nämlich im Erhabenen das eine der beiden Momente des Schönen, die Idee, das Übergewicht bekommen, so wird das andere, die Erscheinung, nun auch sein Recht haben wollen und, wo immer möglich, der Idee ein Bein stellen. Dies geht aus dem einfachen logischen Gesetze hervor, daß Gegensätze einander bedingen, und erweist sich in der Erfahrung durch den anerkannten Satz, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt ist. Jeder wird sich hiebei sogleich erinnern, daß kein Dichter leichter parodiert werden kann als der pathetische. Das Lächerliche ist der uralte Todfeind des Erhabenen, und zwar am wirksamsten dadurch, daß er nicht von außen kommt, sondern daß das Erhabene ihn im eigenen Schoße trägt.

Es könnte am zweckmäßigsten scheinen, den Übergang ins Komische an der tragischen Ironie nachzuweisen. Komisch ist diese allerdings bereits, wenn man das Wort im weiteren Sinne nimmt, denn wir sehen hier ein scheinbar Erhabenes, die menschliche Größe, eben durch ihre in den Schranken der Erscheinungswelt, der sie angehört, begründete Einseitigkeit zu Falle kommen. Der große Dichter darf daher nicht nur wagen, ins Trauerspiel komische Figuren und Szenen einzuschieben, durch deren Nachbarschaft die erhabenen bekennen, daß das Kleine in der Welt auch sein Recht hat, sondern er darf die komischen Figuren sogar unmittelbar den erhabenen auf den Hals laden und sie die tragische Ironie aussprechen lassen, wie der Narr im König Lear tut, der seinem Herrn bei aller Teilnahme an seinem schrecklichen Lose deutlich genug die Wahrheit sagt. Allein die tragische Ironie ist doch von dem eigentlich Komischen wieder so spezifisch verschieden, daß man sie nicht als Einleitung zu diesem unmittelbar benützen kann, weil nämlich aus ihrer Negation, wie wir sahen, eine Affirmation hervorgehen, über der untergehenden menschlichen Erhabenheit die höhere des Weltgeistes aufsteigen muß. Das Komische

dagegen hat bei der Auflösung des Erhabenen in ein Nichts keineswegs die Absicht, an dessen Stelle ein höheres Erhabenes zu affirmieren, es hat überhaupt keine Absicht, will zu keinem positiven Resultate führen. Es ist undenkbar, daß in einer Tragödie, welche komische Personen zugelassen hat, diese am Schlusse noch einmal zu Worte kommen, der Dichter läßt sie oft sogar, wiewohl dies vom komischen Standpunkte nicht zu billigen ist, übel wegkommen, wie Shakespeare seinen Falstaff: dies ist eben jener Ernst im tragischen Resultate, der, nachdem er in der Katastrophe sich dem Komischen näherte, am Schlusse nicht weiter eine Verlachung seiner Grundidee zugibt; das Lachen galt nur den einseitigen Größen, nachdem diese gestürzt sind, ist nichts mehr zu lachen. Die tiefere Komik darf zwar auch die ehrwürdigsten Gegenstände in ihr Gebiet ziehen, aber nur, wenn die komische Stimmung einmal das Element ist, das den Augenblick oder das poetische Produkt beherrscht: ist die Stimmung, wie im Tragischen, eine ernste, so darf sie sich mit ihrem höchsten Wagnisse nicht direkt einmischen.

Der Übergang zum Komischen muß sich also einfach an den oben ausgesprochenen Satz knüpfen, daß Gegensätze einander fordern, dessen logische Begründung der Metaphysik angehört, von dem sich aber im Verlaufe der folgenden Entwicklung selbst immer deutlicher zeigen wird, wie unvermeidlich er gerade hier eintritt.

III. Das Komische.

Stellen wir uns die beiden Momente des Schönen, die Idee und die sinnliche Erscheinung, in dem Bilde einer Wage vor, deren beide Schalen, die eine dies, die andere jenes Moment enthalten, so können wir sagen: im Schönen sind beide im Gleichgewichte, im Erhabenen wird die Schale, die das sinnliche Moment trägt, in die Höhe gezogen, im Komischen aber rächt sie sich, und die ideale Seite, das Erhabene, wird — und zwar durch einen plötzlichen Druck hinaufgeschnellt. Dieser Streich, der hier dem Erhabenen gespielt wird, kommt freilich nicht unvorbereitet aus dem Blauen, aber sein sichtbares Eintreten ist so plötzlich, daß es überrascht, und es hat daher

hier ganz seine Richtigkeit mit dem Merkmale des Unerwarteten, das Longin, und nach ihm die Wolffianer als Hauptmerkmal des Erhabenen aufstellen. Auch Kants Definition, daß das Lächerliche in einer plötzlichen Auflösung einer Erwartung in nichts bestehe, findet hier sogleich ihre Stelle, nur bezeichnet sie nicht den Inhalt, sondern geht bloß auf den Aktus, der im Komischen stattfindet, sie sagt nicht, von was jene Erwartung erregt sei und von was sie in nichts aufgelöst werde, bleibt also wieder bloß bei der Seite des subjektiven Eindrucks stehen.

Dies eben ist jetzt näher zu betrachten, wodurch jene Erwartung veranlaßt sei und was sie so schnell auflöse. Veranlaßt ist sie durch ein sich ankündigendes, in mehr oder minder pathetischem Schwunge begriffenes Erhabenes; aufgelöst wird sie durch das Bagatell eines bloß der niederen Erscheinungswelt angehörenden Dings, das diesem Erhabenen, vorher verborgen, nun auf einmal unter die Beine gerät und es zu Falle bringt. Man kann dies auch so ausdrücken, und es eröffnet sich dann ein interessanter Durchblick: das Komische sei ein deutlich gemachtes Erhabenes. Denn die Deutlichkeit besteht im Hervorheben der sinnlichen Einzelheiten, und diese sind es, die alsbald den Schein des Unendlichen aufheben. Es wird sich Jeder erinnern, wie oft ihm eine erhabene Stimmung zerplatzt ist, wenn er sich den Gegenstand derselben in der Nähe ansah. Doch hat diese Bestimmung nicht den Wert einer Definition; denn wenn auch alles Komische als ein deutlich gemachtes Erhabene dargestellt werden kann, so ist darum nicht alles deutlich gemachte Erhabene komisch. Ein gotischer Dom wird allerdings um so erhabener, je weniger deutlich seine Einzelheiten hervortreten: aber wenn er am hellen Tage ganz deutlich wird, wird er darum nicht komisch, sondern es zeigt sich nur neben der Erhabenheit des Umfangs die Schönheit der Verzierungen. Eine große Handlung, in kleine Motive zerlegt, wird nicht komisch, sondern erregt Widerwillen. Klar aber erweist sich der obige Satz, wenn man das bürgerliche Drama, wie es sich seit Lessing in der deutschen Poesie ausbildete, wenn man ein Ifflandsches Stück mit einer wahren Tragödie vergleicht. Diese Deutlichkeit des Einzelnen, diese detaillierende Psychologie und haarkleine Motivierung ist eigentlich komödisch, und dadurch, daß sie dennoch tragödisch sein will, ist sie eine so klägliche Erscheinung.

J. Paul nennt den Humor ein umgekehrtes Erhabenes; dies gilt vom Komischen überhaupt. Er selbst aber faßt die zu der Entstehung des Komischen jederzeit zuerst erforderliche Erhabenheit einseitig auf, indem er sie teleologisch bestimmt. Das Komische ist nach ihm eine sinnlich angeschaute Zweckwidrigkeit. Es ist nicht zu leugnen, daß das Erhabene, durch dessen Paralysierung das Komische entsteht, in den meisten Fällen als ein Zweck erscheint, aus dem Grunde, weil ja alles Erhabene, Ideale seinen eigentlichsten Sitz in der Menschenwelt hat und daher als menschliches Streben nach einem Zwecke auftritt, der, in der Ausführung sich verkehrend, komisch wird. Schon im Kleinen, bei bloß empirischen Zweckbestrebungen ist dies der Fall. Jener Mensch, der das Ende einer hölzernen Dachrinne absägen will und sich zu diesem Zwecke eben auf das Ende setzt, das er absägt, so daß er mit dem letzten Zuge der Säge samt dem abgesägten Stücke von der Höhe herunterstürzt, ist ein hübsches Beispiel des Komischen; selbst über einen Fehlstoß auf dem Billard lachen wir, da das angelegentliche Streben des Zielenden so plötzlich in ein Nichts aufgeht; bei Freischießen stellte der Pritschmeister mit komischen Sprüngen diesen Eindruck eines Fehlschusses vor; wenn ein gravitätisch Schreitender plötzlich strauchelt und fällt, so können wohl auch erwachsene Zuschauer sich des Lachens nicht immer erwehren, noch viel weniger, wenn ein Redner mitten im Pathos stecken bleibt. Man kann jede Art von Kraftaufwand, wenn der Zweck auch kein bewußter ist, wie bei dem vorletzten Beispiele, eine Zwecktätigkeit nennen, zugleich aber auch etwas Erhabenes. Erhaben kann Alles genannt werden, was sich das Ansehen von etwas Besonderem gibt und mehr sein will als das Gewöhnliche. Allerdings wäre Vieles, was lächerlich wird, ohne den Eintritt des komischen Kontrasts nicht als erhaben erschienen, nicht als etwas Besonderes aufgefallen, allein der Eintritt dieses Kontrastes lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf und läßt es im Gegensatze gegen das unendlich Kleine, an dem es scheitert, als etwas relativ Erhabenes erscheinen, über dessen Mißlingen nun gelacht wird. Selbst der Versuch, Komisches hervorzubringen, wenn er mißlingt, kann so als etwas Erhabenes erscheinen, das durch sein Vergecken*) dann erst recht komisch wird, wie sich denn jeder des komischen Effekts erinnern

*) Der Gebrauch dieses besonders treffenden Ausdrucks läßt sich nicht verwerfen. Es ist ein gutes altes Wort, das z. B. bei Val. Andreä vorkommt.

kann, den ein ganz vergeblicher Versuch macht, durch einen Witz oder eine Anekdote das Gelächter einer Gesellschaft zu erregen. Hier wird gerade das Ausbleiben des erwarteten Komischen komisch. Um jedoch auf J. Paul zurückzukommen: nicht in allen Fällen läßt sich das Erhabene, welches im Komischen zerstäubt, als ein auf einen Zweck gerichtetes Streben auffassen, wenigstens in vielen Fällen nur sehr uneigentlich. Dies werden uns einzelne Formen des Komischen bestätigen, welche nachher zu beleuchten sind. Auch die Definition, daß das Komische in einer unterbrochenen Verstandestotalität seinen Grund habe, ist zu eng. Zwar hat sie vor der J. Paulschen voraus, daß sie namentlich besser auf das Komische des Witzes paßt, was unter diese nicht wohl zu subsumieren ist, aber auch sie gerät bei dem Eintritte des humoristisch Komischen, das nicht eine Verstandestotalität, sondern eine Vernunfttotalität auflöst, ins Stocken. Die andere Seite von J. Pauls Definition, daß die Zweckwidrigkeit nur für den Zuschauer durch eine Unterschiebung des Bewußtseins der Verkehrtheit, das er dem verlachten Gegenstande aufbürdet, vorhanden sei, soll nachher besprochen und daran dann die W. Schlegelsche und Hegelsche Definition angeknüpft werden. Wir müssen erst bei dem einen, dem idealen Momente im Komischen noch etwas verweilen, dann das andere, das sinnliche Moment, für sich, und endlich das Verhältnis beider, den Kontrast betrachten.

Das eine Moment des Komischen also ist ein Ideales irgendeiner Gattung. Die verschiedenen Hauptgattungen begründen die verschiedenen Stufen des Komischen und werden daher weiter unten zur Sprache kommen. Es ist hier zunächst nur dies noch in Erwägung zu ziehen, ob das Erhabene, Ideale, das der Scherz eludiert, nur ein scheinbares, in sich zum voraus hohles, oder ob es auch ein wahrhaft Erhabenes sein dürfe. Dies ist eine alte Frage, die zum Teil mit der früher von Shaftesbury ventilierten zusammenfällt, ob das Lächerliche der Probierstein der Wahrheit sei. Home berührt sie (2, 58), Flögel untersucht sie ebenfalls (Gesch. d. kom. Lit. 1, 98 ff.) und kommt, indem er Lachen und Verlachen unterscheidet, dem Richtigen ziemlich nahe. Ganz fällt übrigens die Frage, ob das Lächerliche ein Probierstein der Wahrheit sei, nicht mit der zusammen, ob über die Wahrheit (das wahrhaft Erhabene) gescherzt werden dürfe. Denn wenn dieses den Scherz ertragen kann, so ist noch eine andere

Frage, ob er erlaubt sei. Unter den Neueren ist Hegel der Meinung, daß nur ein bloß scheinbar Erhabenes dem Scherze preiszugeben sei. „Das Komische muß darauf beschränkt sein, daß alles, was sich vernichtet, ein an sich selbst Nichtiges, eine falsche und widersprechende Erscheinung, eine Grille z. B., ein Eigensinn, eine besondere Kaprice, gegen eine mächtige Leidenschaft, oder auch ein vermeintlich haltbarer Grundsatz und feste Maxime sei" (Ästh. 88). Es hat wirklich sehr vielen Schein für sich, daß im Komischen nur diejenige Erscheinung, die sich aus dem Zusammenhange mit dem Weltganzen losreißen und prahlerisch isolieren will, in ihrer Nullität aufgewiesen werden dürfe. Inzwischen spricht Hegel in dem Abschnitte seiner Phänomenologie über die griechische Komödie etwas anders und scheint dort dem Scherze eine weit größere Freiheit zu gestatten. In der Tat beweisen eine Menge von komischen Beispielen, daß auch wirkliche, nicht bloß scheinbar ideale Gegenstände dem Lachen preisgegeben werden können ohne alle Frivolität. Man lese Goldsmiths Vicar of Wakefield und J. Pauls Werke, so wird man dies hinlänglich bestätigt finden; denn wirklich schöne und große Empfindungen werden dort in so unmittelbare Verwandtschaft mit menschlicher Torheit in einem und demselben Subjekte oder mit dem unendlich Winzigen des Zufalls gesetzt, daß sie es sich gefallen lassen müssen, über sich lachen zu lassen. Ich führe aus einer Erzählung von A. Treuburg (Jahrb. schwäb. Dichter und Novellisten) ein paar Beispiele für meinen Satz an. Ein Vater sieht sein Kind, das er verführt glaubte, gerettet und beglückt, er bricht in Tränen der schönsten Rührung aus. Nachdem er von dieser Bewegung zu einer behaglicheren Stimmung übergegangen ist, läßt er sich nach langer Zeit wieder eine Pfeife schmecken. Da aber die Rührung noch nachdauert und sich in sanften Tränen kundgibt, so mag er doch deswegen seine Pfeife nicht erlöschen lassen, sondern er weint und raucht zugleich. Später wird die Trennung von Tochter und Schwiegersohn wirklich rührend dargestellt. „Der Amtschreiber, heißt es, zog weinend seine Mütze herunter, zauderte aber, sonderbar genug, als ihm Felix die Hand zum Abschiede bot, ihm die seinige zu reichen. Das Geheimnis erklärt sich dadurch: der Amtschreiber hat, wie viele andere Menschenkinder, die Gewohnheit, über Tisch ein kleines Stückchen weichen Brotes zwischen den Fingern zu kneten, das er dann oft den

ganzen Nachmittag mit sich herumträgt. Wohin nun mit der Brotkugel, da er in der andern Hand die Mütze hält? Er war entschlossen, drückte Felix das Kügelchen in die Hand, umarmte, küßte ihn und gab ihm seinen Segen. Felix hatte nachher das Kügelchen noch lange in der Hand und meinte, er habe es selber geknetet. Wir wollen ihm übrigens nicht übelnehmen, daß er sich draußen den Mund abwischt; der Amtschreiber küßt etwas naß.“ Es wird Niemand behaupten, daß jene Tränen, diese Schmerzen etwas Unwahres seien, sondern wir werden die Schönheit solcher Gefühle vollkommen anerkennen, wenn wir auch denselben Menschen, der sie empfindet, seine kleinen Gewohnheiten und Torheiten neben diesen idealeren Bewegungen seiner Seele beherbergen sehen. Der Grund ist hier eigentlich bereits ausgesprochen, warum allerdings auch eine wahre Größe dem komischen Kontraste preisgegeben werden darf: weil sie nämlich nicht völlig aufgehoben und vernichtet wird, sondern in ihrer Aufhebung durch einen seltsamen Widerspruch dennoch gegenwärtig bleibt. Dies auszuführen ist jedoch erst der Platz, wenn von dem Verhältnisse beider Momente des Komischen die Rede sein wird. Allein ist darum, weil er nichts schadet, ein solcher Scherz auch erlaubt, ist ein Recht dazu vorhanden? Allerdings, und dies führt erst auf den Hauptpunkt. Man kann nämlich weiter gehen und zugeben, daß nur ein scheinbar Erhabenes dem Lachen preisgegeben werden dürfe, aber dann hinzusetzen, daß es nichts wahrhaft Erhabenes gebe, und daß auch das in Vergleichung mit bloßer Prahlerei reellere Erhabene doch nicht absolut erhaben sei, daß daher der Geist der Komik ihm nur zufüge, was Rechtens ist, wenn er es ebenfalls nicht schont. Wenn nun dasselbe Subjekt, an welchem wir menschliche Erhabenheit bewundern, die Demut hat, dies anzuerkennen, daß in dem großen Zusammenhang des Weltganzen sich nichts als absolute Größe isolieren und sich dem Flusse, der Alles verbindet, das Größte und Kleinste, entziehend auf eigene Füße stellen darf, so wird es dem Scherze sagen können: lache nur über mich, ich weiß, daß kein menschliches Ding vollkommen ist, und ich lache selbst mit. Lacht man nun, so tut man es infolge eines Zugeständnisses, das dieses Erhabene selbst getan hat, und weit entfernt, daß dieses dadurch verkleinert würde, wächst es durch diese Freiheit und Liberalität in seinem Werte. Seine Bedingtheit, seine Schranken eingestehen, dies ist ja eine Kraft, nicht eine

Schwäche. Die Schwäche will den Scherz nicht an sich lassen, weil sie sich nicht über ihn zu stellen vermag. Je größer ein Ding, desto gewisser versteht es einen Spaß. Es ist eine hohle und wohlfeile Komik, die sich nur an eine zum voraus schon nichtige Größe macht; die echte Komik greift die wahre Größe an. Flögel erzählt von den Kamtschadalen, daß sie an gewissen Festen selbst ihren obersten Gott durchhecheln. „Weil Kutka alles Gute und Böse in der Welt gemacht, so halten sie sich für klüger als Gott, Niemand törichter, unsinniger, dümmer als ihn — welches man sonst bei keinem Volke findet.“ Das Letztere ist unrichtig, die gebildetsten Völker haben über das Göttliche am meisten gescherzt. Flögel sagt, es sei dieser Kutka auch ein Gott danach gewesen, nicht erwägend, daß ein Gott, er mag sein, wie er will, für diejenigen, die ihn anbeten, das Absolute ist. Dies Beispiel führt auf eine wichtige Frage, ob sich nämlich das Komische auch an das absolut Erhabene wagen dürfe. Sie läßt sich an das Vorspiel von Goethes Faust anknüpfen, wo der Herr der Heerscharen selbst mit Mephistopheles in einem ganz behaglichen, humoristischen Verhältnisse erscheint. Diese Stelle ist überhaupt für die Metaphysik des Komischen exemplarisch. Denn in den Personen, die sich hier gegenüberstehen, repräsentieren sich ganz einfach die Momente des Komischen, der Herr stellt das Erhabene auf seiner höchsten Stufe, Mephistopheles das Gemeine auf seiner höchsten dar. Erinnern wir uns nun an den Unterschied des Lachens und Verlachens. Wenn sich Jemand recht erhaben gebärdet, die Nachbarschaft des Geringen und Niedrigen nicht anerkennen will, dann aber plötzlich durch dieselbe sich in seiner Erhabenheit gestört sieht, so lachen wir ihn aus, und es ist um seine Größe wirklich geschehen. Wenn aber Jemand dem Niedrigen seine Unentbehrlichkeit zugibt, so lächelt er selbst mit, wenn wir über seine Nachbarschaft mit demselben lachen, und eben dadurch ist dem Lachen der gefährliche Stachel genommen. Der Gott des Theismus muß das Lachen im Ernste fürchten: denn er will sich in beständiger Ferne von der Welt behaupten, gibt die Durchdringung des Endlichen und Unendlichen nicht zu, und da beide Momente hiemit für diese Weltanschauung nicht ineinander sind, so erhält sich auch das Unendliche nicht in der Kollision mit dem Endlichen der Erscheinungswelt. Ein Gott, der die Notwendigkeit des Bösen in der Tragödie der Weltgeschichte nicht

zugibt, es aber doch geschehen lassen muß, ist eigentlich unmächtiger als dieses, die Welt mehr als ein Gott, der sie nicht recht anzurühren wagt, und daher kein Wunder, daß die Verehrer dieses Gottes besorgt werden, wenn die Kreatur mit all ihren Schwächen einmal hinsteht und lachend zu ihrem Gotte sagt: du und ich, wir können einander nicht entbehren. Allein der Gott der spekulativen Weltansicht nimmt das Komische auf seine eigene Seite herüber und braucht es daher, da nur innerhalb seiner selbst über ihn gelacht wird, nicht zu scheuen. Das Endliche, das Gemeine, ja das Böse, wenn es sich einmal neben ihn hinstellt und sagt: ich bin auch da, mag nur immerhin seine Späße machen, der Herr läßt es ruhig gewähren, weil er es als ein Moment, dem er seine Notwendigkeit zuerkennt, aber doch nur als ein überwundenes und unmächtiges in sich hegt. Ich behaupte daher, daß bei dem echten Humoristen eine spekulative Weltansicht, wenn er sich auch nicht zu ihr bekennt, der unbewußte Geist seines Humors ist. Wer nun freilich davon keinen Begriff hat, daß man in diesem Sinne wohl auch von dem Göttlichen ein heiteres Wort sagen könne, ohne dadurch im Geringsten die Ehrfurcht vor demselben zu verlieren, dem kann allerdings kein handgreiflich objektives Merkmal angegeben werden, wodurch sich dieser edlere Scherz von der Frivolität unterscheidet. Der Unterschied zwischen beiden ist freilich eigentlich klar genug: die Frivolität setzt das Hohe im Ernste herunter, das Gemeine auf den Thron, und läuft auf eine wirkliche Gottesleugnung hinaus, der echte Scherz dagegen hält i n dem Kontraste, dem er es preisgibt, das Hohe fest. Sofern die Gesinnung eine Macht ist, die sich auf Gründe nicht einläßt, könnte man sagen, daß Wahrheiten, wie die soeben entwickelte, lieber verschwiegen werden, da der Frivole solche Zugeständnisse für sich benützen und der Ängstliche meinen werde, man habe diesem hiezu ein Recht an die Hand gegeben, man könnte verlangen, daß nur diejenigen, die sich in der philosophischen Weltansicht übereinstimmend wissen, sich solche Wahrheiten ins Ohr sagen sollen. Allein die Wissenschaft kann auf solche Besorgnisse keine Rücksicht nehmen. Die großartigsten Wahrheiten lassen sich am leichtesten mißbrauchen, man denke nur an die Paulinische Lehre von der christlichen Freiheit vom Gesetze. Überdies, gestattet man einmal, daß edle Empfindungen auf eine gutmütige Art ins Komische gezogen werden, wie bei J. Paul — und dies gestattet doch am Ende auch der strenge

Theist —, so hat man bereits auch zugegeben, daß selbst das Göttliche sich dem Scherze nicht entziehe, denn was anders sind solche Empfindungen als der in dem Gemüte des Menschen gegenwärtige, trotz allen Mängeln desselben gegenwärtige Gott? Es gibt freilich religiöse Stimmungen, welche zu ernst sind, als daß man ihnen einen unmittelbaren Übergang in die komische Stimmung anmuten dürfte. Es soll ja auch keineswegs behauptet werden, daß jederzeit die ideale Stimmung in die komische sich solle hinüberziehen lassen, sondern nur, daß die wahre Komik, wo sie einmal am Platze ist, den Lebensernst und die Ehrfurcht vor dem Göttlichen keineswegs zerstöre. Es fällt mir hier eine Stelle aus dem vortrefflichen Simplizissimus bei. Der fromme Einsiedler, der den unwissenden Bauernknaben aufgenommen hat, ist bemüht, ihn beten zu lehren. Einsiedler: „Höre du, Simplizissime (dann anders kann ich dich nicht nennen), wann du das Vaterunser betest, so mußt du also sprechen: Vater unser, der du bist im Himmel, geheiliget werde dein Name, zukomme uns dein Reich, dein Wille geschehe auf Erden wie im Himmel, unser täglich Brot gib uns heut und —“ Simplizissimus: „Gelt du, auch Käs darzu?“ Wer wird nun dem frommen Einsiedler böse sein, wenn er mitten in dem Ernste des Religionslehrers über diese Einfalt lächelt?

Ich berufe mich endlich auf eine Äußerung S o l g e r s (Nachgel. Schr. 2, 516). „Das Komische entspringt ganz aus derselben Quelle, wie das Tragische. Es zeigt uns das Beste, ja das Göttliche in der menschlichen Natur, wie es ganz aufgegangen ist in dieses Leben der Zerstückelung, der Widersprüche, der Nichtigkeit, und eben deshalb erholen wir uns daran, weil es uns dadurch vertraut geworden und ganz in unsere Sphäre verpflanzt ist. Darum kann und muß auch das Höchste und Heiligste, wie es sich bei den Menschen gestaltet, Gegenstand der Komödie sein, und das Komische führt eben in der Ironie seinerseits wieder seinen Ernst, ja sein Herbes mit sich. Und das wahrlich nicht bloß bei den Neueren, wie etwa bei S h a k e s p e a r e. R e c. wüßte nicht, was tiefer erschüttern könnte als die großen Bilder des demagogischen Wahnsinns, in welchem der herrlichste Staat des Altertums sich selbst verzehrte, bei A r i s t o p h a n e s.“ So können wir denn diese Bemerkungen über das ideale Moment damit schließen, daß wir auf der einen Seite im Gegensatz gegen die obige vereinzelte Äußerung H e g e l s den Satz feststellen,

daß der wahre Scherz niemals ein bloß scheinbares, sondern immer ein wirklich Erhabenes angreifen muß und daß er auch die höchste Erhabenheit angreifen darf, auf der andern Seite aber zugeben, daß soferne, als sie sich dem Komischen bequemt, jede Erhabenheit mangelhaft ist; was bei der göttlichen Erhabenheit dahin zu bestimmen ist, daß sie nur als eine von der Welt isoliert gedachte komisch werden kann, in Wahrheit aber das Komische von ihr in sich selbst begriffen wird. In Beziehung auf die erste Seite erinnere ich nur noch an Don Quichotte, der nur darum so wahrhaft komisch ist, weil ihm eine wirkliche Kraft und Größe in seiner Überspannung gar nicht abgesprochen werden kann.

Dieselbe Bedenklichkeit, welche von jener Keckheit der Komik ernstlichen Schaden besorgt, wird wohl auch das andere Element, von dem jetzt die Rede sein muß, das sinnliche nämlich, nicht recht wollen in seiner Freiheit walten lassen. Es ist dieses Hauptmoment im Komischen immer eine, dem Idealen abgewendete, mitten in der Realität der gemeinen Wirklichkeit wohnende Erscheinung; entweder ein bloß äußerer Zufall, wie wenn eine erhabene Tätigkeit in äußeren Hindernissen plötzlich steckenbleibt, oder aber die Sinnlichkeit, die Torheit des zum Erhabenen sich aufschwingenden Subjekts selbst; auch können beide zusammentreten, wenn die menschliche Torheit dem Zufall in die Schlinge läuft. Da es der Verstand ist, der, ein geborener Realist und Gottesleugner, wie ihn J. Paul nennt, die Dinge nicht im höheren Lichte der Idee, sondern in ihrer gemeinen Deutlichkeit auffaßt, so ist er der Erbfeind des Erhabenen, der dicke, derbe, hausbackene Sancho Pansa, der dem hagern Enthusiasmus überall auf den Fersen ist und an die wahre Beschaffenheit des sinnlich beschränkten Daseins erinnert, der gegenüber dem idealen Auffluge recht das Solide festhält, was man mit Händen greifen kann. Der Don Quichotte des Cervantes ist in der unvergleichlichen Gruppierung seiner zwei Hauptpersonen ein kostbarer, unübertrefflicher Spiegel des komischen Kontrasts. Versetzen wir uns ins Innere des komischen Talents selbst, so wird der Verstand stets bereit sein, wo sich ein Erhabenes darbietet, einen Kontrast, worin dasselbe an die sinnliche Welt die Nase anstößt, ausfindig zu machen, aber in unmittelbarer Einheit mit der Phantasie (indem Einheit des Denkens und der Anschauung immer das Merkmal des

Ästhetischen bleibt) diesen Kontrast in einem sinnlichen Bilde darstellen. Z. B. Solger sagt, die Würde sei das zum Zustande des gemeinen Lebens gewordene Erhabene. Ganz gut, wird der Komiker sagen, ein Mensch, der es so weit gebracht hat, wird wohl auch auf dem Abtritt nicht ohne Würde zu sitzen wissen? Oder es wird ein Mensch in irgendeiner großen pathetischen Stimmung geschildert. Die Begeisterung, sagt vielleicht ein Erzähler, leuchtete ihm aus den Augen, sein Schritt wurde elastischer, die ganze Gestalt schien schweben zu wollen — Wenn aber diesem also auf den Kothurn gestellten Subjekte eben in diesem Moment der Hosenträger reißt und die Beinkleider hinunterfallen, wie dann? Oder es wandelt ihn eben jetzt ein sinnliches Bedürfnis an, was soll es dann werden? Es hat dem Verfasser ein Freund anvertraut, daß er einst sehr zur Unzeit folgende Störung erfuhr. Er war von einem tragischen Erlebnisse, das aber Geheimnis bleiben mußte, im Innersten erschüttert und vergoß einen Strom der schmerzlichsten Tränen. Jetzt tritt ein ihm ziemlich gleichgültiger Bekannter zu ihm ein; er darf ihm den Grund seiner Stimmung nicht eröffnen, er mag ihn überhaupt nicht zum Vertrauten seines Schmerzes machen und muß nun seine rotgeweinten Augen, seine gebrochene Stimme und versteckte Nase aus einem heftigen Katarrh erklären. Dies sei ihm, setzte er hinzu, mitten in seinem tiefen Schmerze komisch vorgekommen und er habe, als er wieder allein gewesen sei, unter Tränen lächeln müssen.

Demjenigen, der überhaupt kein Freund des Komischen ist, wird die schneidende Hervorhebung seines Wesens, die ich in diesen Beispielen gewagt habe, häßlich, albern, aberwitzig, kindisch erscheinen. Ganz mit Recht: nur hat nicht meine Beschreibung, sondern die Sache diese Eigenschaften. Ein abgeschmacktes, ungereimtes, zynisches Element, das ist es eben, was zum komischen Kontraste unentbehrlich ist. Ohne Torheit, ohne Hervorhebung des Zufalls, des Bagatells, so läppisch als möglich, ohne Zynismus kann es im Komischen gar nicht abgehen; alle Humoristen sind nach einer Seite Zyniker gewesen, vor allem der idealistische J. Paul. Ein verweichlichter Geschmack, der den Bestandteilen des Komischen nicht recht wagt auf den Grund zu gehen, pflegt solche Fälle, wo die gemeine Seite der menschlichen Natur zum komischen Zwecke aufgedeckt wird, mit der Unterscheidung des niederen und höheren Komischen abzutun. Diese Unter-

scheidung ist an sich richtig, und wir werden ihr nachher auch ihre Stelle anweisen; nur zur Erklärung jenes zynischen Elements taugt sie nicht, denn selbst das höchste und reinste Komische kann dieses am wenigsten abweisen. Wollte uns diese falsche Delikatesse Fälle anführen oder Einfälle, welche vollkommen komisch seien, ohne diese derbe Einmischung der Sinnlichkeit, so wird sich gewiß immer nachweisen lassen, daß dieses Ingrediens nur versteckt und durch die feineren Fäden, in die sich die Sinnlichkeit des gebildeten Menschen einspinnt, durch die feineren Wendungen, die dem Komiker eine gebildete Sprache reicht, mehr angedeutet als ausgesprochen ist. Und dies wird freilich der höhere Dichter im Gegensatze gegen den Naturdichter in den meisten Fällen vorziehen, schon deswegen, weil das Verschweigen oft mehr sagt als das Aussprechen und überhaupt die an sich haltende Phantasie die reifere ist; nimmt er sich aber einmal die Freiheit und nennt das Kind beim rechten Namen, so meine man nur nicht, es komme hier etwas zum Vorschein, was den feineren komischen Stellen nicht ebenfalls zugrunde liege. Die sinnliche Welt darf nicht idealisiert werden, wenn sie in komischen Kontrast mit der Idee treten soll. Denn trägt sie die Idee schon in sich, so entsteht ja der Kontrast gar nicht. Es muß eine von der Idee verlassene sinnliche Erscheinung vor die Augen gebracht werden. Im Gebiete des sinnlich Komischen z. B. erscheint daher der menschliche Körper als ein häßlicher. Das Moment des Erhabenen ist in diesem Falle der Gattungsbegriff, dessen normale Erscheinung Schönheit der Gestalt ist. Seine Ohnmacht und relative Abwesenheit erscheint in der Mißgestalt, d. h. in den Abweichungen einer der Schönheit fähigen Gestalt von ihrer Norm. Man kann die Gattungsidee unter dem Zweckbegriff auffassen, sofern ihr Produkt nach außen zu gewissen Zwecken bestimmte Organe hat und daher den Grund des Lächerlichen der Häßlichkeit in eine Zweckwidrigkeit setzen. Ein krummes Bein, ein Höcker, eine große oder rote Nase kann Lachen erregen, und zwar nicht nur bei Kindern: der Erwachsene unterdrückt es, weil anderweitige Rücksichten, wie die des Mitleids, ihn leiten. In der höheren Komik tritt an diese Stelle eine intellektuelle oder moralische Häßlichkeit, oder wenn man mit J. Paul reden will, Zweckwidrigkeit.

Das aber ist freilich entschieden festzuhalten, daß nur unter einer gewissen Bedingung die Gemeinheit und Unsittlichkeit komisch ist.

Wir ergötzen uns zwar allerdings auf dem komischen Standpunkte nicht bloß an unbedeutenden Schwachheiten übrigens edler Menschen, sondern selbst an entschiedener Unsittlichkeit, an Feigheit, Geiz, Trunkenheit, selbst die exquisite Liederlichkeit eines Falstaff bereitet uns ein herzliches Lachen. Hier gilt die Bestimmung des Aristoteles: ἁμάρτημα καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, denn sie kann auf das Moralische wie auf das Physische bezogen werden, wiewohl sie zunächst von dem Letzteren gilt. Würden wir aber diese Bestimmung objektiv nehmen, so würde alles Komische aus dem moralischen Gebiete auf Null reduziert, da an sich keine Art von sittlicher Häßlichkeit harmloser Natur ist. Vielmehr ist sie hier so zu verstehen, daß wir an die ernste Seite des moralisch Häßlichen, wenn die komische Wirkung stattfinden soll, nicht erinnert werden dürfen. Dies geschieht dadurch, daß wir nicht den Widerspruch gegen die sittliche Bestimmung des Menschen, sondern den Widerspruch gegen den Verstand festhalten und die unmoralische Beschaffenheit des komischen Subjekts nur von Seiten ihrer Zweckwidrigkeit betrachten, wie z. B., wenn wir am Geize nicht den moralischen Schmutz, der nur entsetzlich sein kann, sondern den Unsinn seiner in sich selbst sich widersprechenden Zwecktätigkeit im Auge haben. Der Trunkenbold, der den ernstlichen Vorsatz faßt, sich endlich einmal morgens frühe nicht mehr in Branntwein zu betrinken, der es wirklich über sich gewinnt, an der Schenke vorüberzugehen, dann aber umkehrt, um durch einen tüchtigen Rausch sich für diese Entsagung zu belohnen, ist moralisch eine häßliche Erscheinung, aber für den Verstand wegen des vollkommenen Widerspruchs in seinem Benehmen sehr komisch. Diesen Widerspruch im Unsittlichen hebt auch die Satire hervor, aber nicht mit vollkommener Abstraktion von dem sittlichen Ernste, daher sie aus dem ästhetischen Gebiete in das prosaische sich hinüberneigt. Es folgt aus demselben Grundsatze auch, daß die komischen Schwachheiten nicht wie die tragischen einem ernsten Schicksale unterliegen dürfen; denn es gibt in der Komödie keine Schuld, kein Verbrechen, eben weil die sittliche Beziehung nicht stattfindet. Sollten auch die komischen Personen so weit gehen, daß es auf ein ernstliches Verbrechen hinaus will, so muß dafür wenigstens gesorgt werden, daß es nicht aufs Blut geht, oder daß uns wenigstens die ernstlichen Folgen der Untat aus den Augen gerückt werden. Da es also mit der Schuld hier kein Ernst ist, so ist es

auch mit der Strafe keiner. Es darf nur eine lächerliche Not sein, welche die Torheit züchtigt, eine Verlegenheit, eine komische Beschämung, eine Tracht Prügel usw. Es ist daher auch ein poetischer Fehler, wenn Shakespeare seinen Falstaff am Ende so gar kläglich ablaufen läßt und ihm sein Heinz, nachdem er König geworden, ein so sauertöpfisches, moralisches Angesicht zeigt, wenn Calderon im „Leben ein Traum“ seinen Clarin zur Strafe seiner feigen Vorsicht sterben und gar vor seinem Tode noch eine gute Lehre über diesen Gegenstand aussprechen läßt. In der Komödie oder in dem komischen Teile jedes Dramas muß das Bagatell herrschen, das einzige Fatum der Zufall sein. Es wird schlechterdings in der Komik keine höhere Macht anerkannt, die über den Menschen waltend furchtbar sie ergriffe: die Erde ist ganz für sich im Besitze des Absoluten und die Götter sind gestürzt. Dies hat freilich einen tieferen Grund, der hier, wo wir uns noch bei dem Elementarischen in der Komik aufhalten, noch nicht zum Vorschein kommen konnte, dem wir uns aber jetzt nähern, wenn wir fürs Dritte die nähere Verbindungsform untersuchen, in welche die bisher geschilderten elementarischen Bestandteile des Komischen treten müssen.

Soll der komische Kontrast entstehen, so leuchtet vor Allem ein, daß diese Elemente, das Ideale und die gemeine Endlichkeit, nicht bloß nebeneinander zu stehen kommen, nicht bloß äußerlich aufeinander stoßen dürfen. Es ist dies gegen die von Flögel (Gesch. d. kom. Lit. 1, 40, 64) aufgestellte Meinung streng festzuhalten, daß auch eine bloße Nebeneinanderstellung von heterogenen Dingen die Empfindung des Lächerlichen errege. Weit tiefer hat Beattie geblickt, wenn er sagt: „die Eigenschaft in den Dingen, die in der Seele die angenehme Regung oder Empfindung erzeugt, von welcher Lachen das äußere Zeichen ist, ist eine ungewöhnliche Mischung von Verhältnis und Gegensatz, die in derselben Kombination verbunden sind oder verbunden zu sein vorausgesetzt werden.“ (Neue philos. Versuche. Übers. Leipz. 1780, Bd. 2, 33, 173.) Flögel meint sich auf solche Fälle berufen zu dürfen, wo objektiv keine Beziehung zwischen den nebeneinandergestellten heterogenen Gegenständen sich zeigt; allein er vergißt, daß das Subjekt, um diese Zusammenstellung lächerlich zu finden, sie erst in seiner Vorstellung zu einer inneren Einheit zu ver-

binden versucht haben muß. Beide Elemente des Komischen müssen erscheinen als ineinander hängend, als sich aufeinander beziehend. Hiedurch erst erzeugt sich der Widerspruch, der Unverstand im Komischen. Darunter ist nicht nur dies verstanden, daß das Widersprechende einem und demselben Gegenstande zukommen muß, sei nun dieser Gegenstand ein einzelnes Subjekt oder das Weltganze. Dies ist freilich das Erste, was stattfinden muß, wenn der komische Widerspruch entstehen soll. Allein diese Einheit ist nicht nur die des Subjekts im Verhältnis zu seinen Eigenschaften, denn hier könnte man sich immer noch denken, daß diese Eigenschaften etwa miteinander wechseln. Darüber lachen wir noch nicht, daß ein Mensch heute weise, morgen töricht handelt, oder daß er neben seinen erhabenen Eigenschaften auch niedrige beherbergt. Die Einheit muß eine tiefere sein: die kontrastierenden Seiten oder Momente selbst müssen sich identisch zu setzen scheinen, indem sie ineinander übergehen, ineinander umspringen. Das Komische hebt an mit einer Erscheinung, die sich die Miene gibt, erhaben zu sein, mit einem nisus, einer Intention der Idee, sich über die gemeine Wirklichkeit zu erheben, und es darf dem Zuschauer keineswegs zum Voraus schon einleuchten, daß dies Erhabene seine eigene Ironie in sich trage. Nun aber zerspringt es plötzlich wie eine Blase, und zwar mit dem Effekt, daß der Ausruf, der dem Zuschauer entschlüpft, etwa klingen dürfte: Ja so! Jetzt nämlich finden wir, daß es dem Erhabenen mit jenem nisus von vornherein nicht recht ernst gewesen sein könne, so sehr es dies sich und Anderen verbarg, wir finden, daß jetzt nur zum Vorschein kommt, was vorher schon mit unter der Decke spielte, z. B. ein törichtes Motiv in einer großartigen, glänzenden Handlung. Hier zeigt sich nun der Grund von dem plötzlichen Eintreten des komischen Kontrastes deutlich. Würden nämlich die beiden Gegensätze des Kontrastes einander nur allmählich genähert, so würde kein Kontrast eintreten, sie würden nicht voneinander abstechen, wir würden darüber, daß so entgegengesetzte, widersprechende Dinge eine Einheit bilden wollen, uns nicht verwundern. Wie wir durch einen plötzlichen Ruck, als fielen wir von einer Höhe herunter, öfters aus dem Schlafe auffahren, so plumpt das Erhabene plötzlich zu Boden. Auch subjektiv erzeugt sich der komische Einfall immer in einem blitzartigen Auftauchen. Jeder Witz muß schnell sein. Allein sogleich nach der ersten Überraschung

blickt der Lachende zurück und findet, daß beide Momente, deren eines er erst im Verlaufe plötzlich hervortauchen sah, schon vorher ineinander waren. Er sieht, daß das Erhabene schon vorher klein war, aber nicht so, daß es darum nicht erhaben gewesen wäre, sondern erhaben und doch nicht erhaben. Dies ist ein Widerspruch, eine contradictio in adjecto, und dieser Widerspruch ist eben das Komische. Das Erhabene wird nicht geleugnet, nicht annulliert: dies wäre frivol. Das wahre Lachen ist durchaus gutmütig. Das Erhabene und das unendlich Kleine spielen ineinander, und dieses Spiel ist das Komische. Der Zuschauer ruft aus: so groß, und doch wieder so klein! So klug, und in dieser Klugheit so töricht! So viel Sinn, und in diesem Sinn so viel Unsinn! So viel Kraft, und in dieser Kraft so viel Schwäche! Wie ist es doch nur möglich, man meint ja fast, es könne nicht sein! Wir bemühen uns, den Widerspruch zu reimen, und es geht nicht: es geht nicht, und wir versuchen es doch wieder, und diese An- und Abspannung erzeugt das fröhliche Gelächter. Hier wird es nun erst recht klar, warum der Mensch und sein Treiben der eigentliche Gegenstand des Komischen ist. Denn er ist in jedem Augenblick an die Bedingungen des Natürlichen und Zufälligen gebunden und ebensosehr darüber erhaben, er ist eben der wandelnde Widerspruch, von dem wir hier sprachen. Im Drange der höchsten Gefühle kann ihn das absolut Kleine und Winzige überraschen. In der schönsten Rührung des Wiedersehens wollen sich zwei Freunde in die Arme stürzen: indem sie sich umarmen und küssen, stoßen sie sich die Hüte vom Kopf, und sie lachen. Nun stört aber dies Lachen ihre Rührung nicht, beide Stimmungen durchdringen sich; denn die Natur des Menschen, nach welcher er solchen abgeschmackten Zufälligkeiten ausgesetzt ist, ist ja dieselbe, die dieser schönen Rührung fähig ist, und beides ist sie in demselben Momente. Wir sehen Jemand voll des Gefühls der Erhabenheit an den gestirnten Himmel hinaufblicken, aber der Gute hat lange nichts gegessen, er kann sich den Gedanken an eine fette Hammelkeule denn doch nicht ganz ferne halten, und es ist derselbe Mensch, den der höchste Aufschwung des Gefühls und den die unabweislichen Anforderungen des Magens beherrschen. Der Frivole kennt diesen Widerspruch nicht; sagt man ihm: sieh, dieser Mensch, der mit leuchtendem Auge nach dem Himmel sieht, hat eben jetzt einigen Hunger, so schließt er: also ist jenes schöne Gefühl erlogen.

Seine Lebensansicht ist einfach, hält nur die eine Seite für reell, die komische ist in sich gedoppelt. Im Komischen ist das Erhabene das Wahre, und wieder nicht, denn es wird vom Niedrigen unterbrochen, das Niedrige ist das Wahre, und wieder nicht, denn es ist am und im Erhabenen; so ist denn das Eine und das Andere wahr, das Wichtige unwichtig und das Unwichtige wichtig, der Gott des Unsinns nimmt die Welt in Besitz, alle Bestimmungen taumeln durcheinander, Alles ist gleichgültig, und daß Alles gleichgültig ist, ist auch wieder nicht wahr, und dies ist auch wieder nichts, und über der allgemeinen Auflösung alles Fixen und Festen steht nur das fröhliche Subjekt, das lachend die Hände in die Seite stemmt und auf die zur tollen Unruhe und zum Tanze des Widerspruchs verkehrte Welt heruntersieht.

An diesem Punkte angekommen, können wir nun die von W. Schlegel (2. und 6. Vorlesung) ins Populäre gezogene, von der Schellingschen Schule bestimmter aufgestellte, von Hegel an einzelnen Stellen in ihre ganze Tiefe verfolgte, aber an anderen bekämpfte Definition des Lächerlichen in unsere Entwicklung aufnehmen: der komische Standpunkt sei der der reinen subjektiven Willkür, welche alles Bestimmte, dem es mit seinem Bestehen ein Ernst ist, auflöse und wankend mache, der unendlichen Negativität. Wir wollen nur vorher genauer betrachten, wie J. Paul die Wahrheit, daß der komische Standpunkt das Hohe und Niedrige ineinander hineinspielen läßt, aufgefaßt hat.

J. Paul (Vorsch. § 28) erklärt den komischen Widerspruch psychologisch so: wir leihen demjenigen, den wir etwas Komisches vollbringen sehen, unsere, der Zuschauer, Einsicht in die Verkehrtheit seines Tuns und erzeugen durch das Setzen dieses Widerspruchs die unendliche Ungereimtheit. Wenn z. B. Sancho Pansa eine ganze Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhält, weil er meint, es klaffe ein ungeheurer Abgrund unter ihm, so wäre dieser einfache, reale Kontrast noch nicht komisch, sondern unwillkürlich schieben wir Sancho durch einen unberechenbar schnellen Akt der Phantasie unter, daß er im Grund selbst wisse, daß hier kein Abgrund vorhanden sei, und dennoch solche Mittel ergreife, sich vor dem Sturze in denselben zu schützen; nun erst erscheine uns sein Tun als ein verkehrtes. Wenn in Hogarths reisenden Komödianten das Trocknen

von Strümpfen an Wolken lachen macht, so geschieht es, weil uns durch die Plötzlichkeit dieses Anblicks der flüchtige Glaube aufgedrungen wird, daß es einem Menschen einfallen könne, wahre Wolken als Waschseile zu gebrauchen. Ohne jenes voreilige Unterschieben, fährt er fort, würde das Paaren des Ungleichartigsten noch kein Lachen gebähren, denn was ist nicht zu gleicher Zeit Unähnliches z. B. unter dem Nachthimmel ohne komische Gewalt beisammen — die Nebelflecken — Nachtmützen — Milchstraßen — Stalllichter — Nachtwächter — Spitzbuben usw.? Daher kann Niemand sich selber lächerlich im Handeln vorkommen, es müßte denn eine Stunde später sein, wo er schon sein zweites Ich geworden und dem ersten die Einsichten des zweiten andichten kann. Daher vollendete Dummheit schwer lächerlich wird, weil sie uns das Leihen unserer kontrastierenden Einsicht erschwert oder verbeut. Daher wächst das Lächerliche mit dem Verstande der lächerlichen Person. Daher bereitet sich der Mensch, der sich über das Leben und dessen Motive erhebt, das längste Lustspiel, weil er seine höheren Motive den tieferen Bestrebungen der Menge unterlegen und dadurch diese zu Ungereimtheiten machen kann usw. J. Paul unterscheidet daher im Lächerlichen, das er als einen sinnlich angeschauten, unendlichen Unverstand definiert, drei Bestandteile. 1. Den Widerspruch, worin das Bestreben oder die Lage des lächerlichen Wesens mit dem sinnlich angeschauten Verhältnisse steht; dies ist der objektive Kontrast. 2. Dieses Verhältnis selbst ist der sinnliche Kontrast. (Diese Unterscheidung ist überflüssig. Nr. 1 und 2 hätten unter dem objektiven Kontrast zusammengefaßt werden können.) 3. Der Widerspruch dieser beiden, den wir dem Gegenstande durch das Leihen unserer Seele und Ansicht als den zweiten aufbürden, ist der subjektive Kontrast.

Gegen diese Theorie wird man schwerlich mit Recht einwenden, daß wir uns einer solchen Unterschiebung unserer Einsicht in den Verstand des verkehrt handelnden Subjekts nicht bewußt seien; denn in der Raschheit der komischen Empfindung kann unsere Phantasie die Karten wohl so schnell mischen, daß wir die Taschenspielerei nicht entdecken. Vielmehr könnten die kontrastierenden Elemente des Komischen nicht als ineinander seiend, wie wir dies doch als notwendig erkannt haben, vorgestellt werden, wenn nicht diese Zutat des Subjekts stattfände. Daher hat das Komische noch einleuchtender seinen wahren

Sitz im Subjekte und seiner Illusion als das Erhabene der Natur. Nur reicht der J. Paulsche Satz nicht aus, weil er bloß auf das Komische in menschlichen Handlungen anzuwenden ist. Das Komische ist in diesem Gebiete am meisten, aber nicht allein zu Hause. Der komische Widerspruch ist universaler Natur und muß auf seinen metaphysischen Urgrund, das Ineinandersein des Endlichen und Unendlichen, überhaupt zurückgeführt werden, wo wir uns denn allerdings, aber nur tropisch, das Komische in seiner letzten Tiefe als ein zweckwidriges Handeln des Weltgeistes vorstellen können. J. Pauls Erklärung paßt auf diejenigen Fälle nicht, wo das Bagatell eines äußeren Zufalls, nicht ein innerer Irrtum, menschliche Tätigkeiten komisch macht, wie in dem oben angeführten Falle vom abreißenden Hosenträger. Hier müssen wir, wenn wir das Erhabene und diese Winzigkeit des Zufalls, der es stört, in eine Einheit zusammengreifen wollen, über das Subjekt, an dem dieses Komische erscheint, hinausgehen, weil wir jenen Zufall ihm nicht aufbürden können, müssen auf den Weltgeist zurückgehen, in welchem menschliche Erhabenheit und die Friktion derselben mit dem Bagatelle des Zufalls zusammen sind. J. Pauls Erklärung ist nur psychologisch, nicht philosophisch. Indem der Mensch als geistiges Wesen verkehrt erscheint, scheint uns das Geistige überhaupt, das Ideale, wie es die ganze Welt durchdringt, in einem Widerspruch mit sich begriffen mit sich selbst zu scherzen. Auf diesen tieferen, universellen Kontrast geht J. Paul in der Folge in den Paragraphen über den Humor ebenfalls ein. Allein im Humor zeigt sich nur das am klarsten herausgebildet, was allem Komischen zugrunde liegt und daher schon in die Definition des Lächerlichen aufzunehmen ist.

Wir sind so auf den Satz zurückgekommen, daß das Komische der absolute Taumel sei, worin nichts Festes, Absolutes geduldet wird, da wir die Schwäche menschlicher Erhabenheit auf einen inneren Widerspruch des Weltganzen zurückführen mußten: ein Taumel, in welchem nichts sich erhält, als die absolute Freiheit und Frechheit des mit Allem spielenden, lachenden Subjekts. Dieses ruchlos heitere Subjekt, das über Alles lacht, ist in der Volkskomik der Hanswurst, der früher auch auf der höheren Bühne als stehende Maske niemals fehlte und durchaus allen Ernst parodierte, aber, von Gottsched verstoßen, nur bei Volksspielen und auf Volkstheatern sich behaupten

konnte. Kein Mensch befürchtete damals, daß dem Erhabenen ein wirklicher Flecken angehängt werde, wenn es seine eigene Parodie in dem unauslöschlich heiteren komischen Knechte personifiziert selbst an seine Seite nahm. Die höhere Kunst kann diesen schweren Todesfall nur dadurch ersetzen, daß sie, was freilich geistiger ist, das Komische in die Handlung selbst legt, und an die in derselben auftretenden Personen so verteilt, daß man die symbolische Personifikation in der Figur des Narren, der allerdings zur Fortführung der Handlung selbst wenig oder nichts zu tun hat, entbehren kann.

Indessen scheinen wir mit der Darstellung des Komischen, wie sie sich hier zuletzt steigerte, in die ganze berüchtigte Ironie der Romantiker hineingeraten zu sein. Allein der große Unterschied ist der, ob dieser Standpunkt, der es der Willkür des Subjekts überläßt, jede feste Bestimmung nach Belieben auf- und untertauchen zu lassen, zum Prinzip der ganzen Ästhetik erhoben, oder ob er bloß dem komischen Gebiete vindiziert wird. Das Komische kennt allerdings kein positives Resultat, es will nichts als den Widerspruch. Es kommt im Komischen nichts heraus, es hat keinen Schluß, es hört auf, wie der Fehlhieb eines Fechters, wie ein Instrument, dem plötzlich der Ton versagt, wie die, von J. Paul angeführte, beliebte Wendung Sternes, mit wichtig tuender Ausführlichkeit eine Begebenheit zu untersuchen, dann mit der Bemerkung zu schließen, es sei ohnedies kein Wort daran wahr. Allein das Komische ist auch nicht das ganze Ästhetische. Man kann nicht immer scherzen, aber wenn man einmal scherzt, muß man auch und darf man scherzen. Hegel selbst, der Erzfeind der Ironie, hat ihr doch ihr ganzes Recht im komischen Gebiete widerfahren lassen und recht wohl gewußt, daß auf diesem Standpunkte Alles, was absolut sein will, alle göttlichen und menschlichen Mächte „an das Selbst verraten sind“. Was er (Phänomenol. 560) von der griechischen Komödie sagt, gilt vom Komischen überhaupt: „Das einzelne Selbst ist die negative Kraft, durch und in welcher die Götter, sowie deren Momente, die daseiende Natur und die Gedanken ihrer Bestimmungen, verschwinden; zugleich ist es nicht die Leerheit des Verschwindens, sondern erhält sich in dieser Nichtigkeit selbst, ist bei sich und die einzige Wirklichkeit. Dadurch, daß das einzelne Bewußtsein in der Gewißheit seiner selbst es ist, das als diese absolute Macht sich darstellt, hat diese die Form eines Vorgestellten, von

dem Bewußtsein überhaupt Getrennten und ihm Fremden verloren, wie die Bildsäule, auch die lebendige schöne Körperlichkeit, oder der Inhalt des Epos und die Mächte und Personen der Tragödie waren; auch ist die Einheit nicht die bewußtlose des Kultus und der Mysterien, sondern das eigentliche Selbst des Schauspielers fällt mit seiner Person zusammen, so wie der Zuschauer in dem, was ihm vorgestellt wird, vollkommen zu Hause ist und sich selbst spielen sieht. Was dies Selbstbewußtsein anschaut, ist, daß in ihm, was die Form von Wesenheit gegen es annimmt, in seinem Denken, Dasein und Tun sich vielmehr auflöst und preisgegeben ist, es ist die Rückkehr alles Allgemeinen in die Gewißheit seiner selbst, die hiedurch diese vollkommene Furcht- und Wesenlosigkeit alles Fremden und ein Wohlsein und Sich-wohl-sein-Lassen des Bewußtseins ist, wie sich außer dieser Komödie keines mehr findet." Wenn hier die griechische Komik daraus erklärt wird, daß das Selbst sich als die letzte Instanz wußte, in welche alle außermenschlichen Mächte verschwunden waren, so ist dies in weiterem Sinne von jeder Komik wahr. Sie leugnet nicht, daß es höhere, ewige Mächte gibt, die das Leben regieren und vor denen das einzelne Selbst sich beugen muß. Allein diese Mächte haben nicht irgendwo in der Luft, im Leeren ihren Sitz, sondern sie wirken und walten eben wieder in dem menschlichen Geist und durch denselben, sie werden zuletzt doch nur von Subjekten gehandhabt, wiewohl sie mehr sind als das einzelne Subjekt. Diese Wahrheit nun, daß das Subjekt die Macht ist, die allen Gehalt in sich hat und neben welcher es nichts Selbständiges gibt, wird durch das Komische für sich hervorgehoben und in furchtlosem Freiheitsgefühl an Allem, was sich erhaben anlassen will, eine heitere Rache vollzogen. Der Unterschied der Komik von der Frivolität ist auch hier aufs Neue einleuchtend. Die Frivolität erklärt die gemeine, von der Idee entblößte Erscheinung für das einzig Wahre, und verwirft das Ideale schlechthin; die Komik weiß sich nur darum als die Macht über alles Erhabene, das sie an der gemeinen Erscheinung zerplatzen läßt, weil das Subjekt das Erhabene absorbiert hat, weil es selber alles Erhabene ist, der Aufbewahrungsort alles dessen, was es als ein von außen sich Aufdringendes durch seinen Scherz zerstört. Freilich aber hütet sich die Komik recht wohl, dies zu gestehen, sonst entstünde sogleich wieder für den Zuhörer eine Erhabenheit, die gezüchtigt werden müßte; viel-

mehr müssen wir festhalten: das Komische ist die poetisch dargestellte unendliche Negativität.

Wir haben die verschiedenen Stufen des Erhabenen mit verschiedenen philosophischen Systemen verglichen. Mit dem echt Komischen stehen wir, wie schon oben angedeutet wurde, ganz auf Hegelschem Boden. Denn das rechte Lachen ist dialektisch. Die Hegelsche Dialektik läßt nichts fix und absolut werden, sondern nötigt jeden Satz, sich mit seinem Gegensatze zu ergänzen; die Komik läßt davon nur das positive Resultat weg. Sie ist die in die Sprache des Zwerchfells übersetzte negative Seite der Hegelschen Methode.

Ich lasse dieser allgemeinen Erörterung über das Wesen des Komischen noch eine Einteilung desselben folgen. Streng betrachtet gehört diese nicht hieher, weil die verschiedenen Formen des Komischen nur im Subjekt ihren Sitz haben, wodurch ihnen ihr Platz in einem späteren Abschnitte der Ästhetik, nämlich in der Lehre von der subjektiven Existenz des Schönen oder von der Phantasie, angewiesen wird. Zwar auch das Erhabene, wenigstens das Erhabene der Natur, sahen wir nicht ohne eine subjektive Zutat des Betrachtenden entstehen. Allein deswegen findet in dem Beitrage, den zu beiden das Subjekt gibt, dennoch ein wichtiger Unterschied statt. Schon bei einer bloß elementarischen Betrachtung des Komischen erklärt sich dieser Unterschied daraus, daß bei diesem der Nachdruck auf dem Momente der Sinnlichkeit, bei dem Erhabenen auf der Idee liegt. Diese nun existiert als eine bewußte in der Menschheit, und so kann uns mitten in der Wirklichkeit das Erhabene des Subjekts ohne weitere Unterschiebung von unserer Seite entgegentreten. Auch große tragische Fälle bietet die Geschichte aus demselben Grunde in Menge, weil die untergehende geistige Größe ihre bewußte Existenz in Einzelnen und Völkern hat. Dagegen bei dem Komischen liegt das Gewicht auf dem Begrifflosen der sinnlichen Erscheinung, an dem sich die Idee stößt, und dieses, da es ohne Bewußtsein ist, muß immer erst durch den Betrachtenden auf die Idee, die es paralysiert, bezogen und zu einer Einheit mit ihr zusammengefaßt werden. Der Stein, über den wir jemand straucheln oder fallen sehen, kümmert sich nichts darum. Wir müssen einen inneren Zusammenhang dieses gleichgültigen Dings mit der fallenden Person erst hervorbringen, indem wir ihm Bewußtsein

unterschieben, wie wir auf der andern Seite dem Einherschreitenden die Einsicht unterlegen, daß er straucheln müsse. Ganz deutlich ist es an einer Hauptspezies des Komischen, dem Witze, daß es nur subjektiv existiert. Daher auch J. Paul, der das Verdienst hat, jenes Überwiegen des subjektiven Beitrags im Komischen zuerst scharfsinnig dargetan zu haben, wieder zu viel auf der objektiven Seite einräumt, wenn er die sinnliche Anschauung des im Komischen stattfindenden Unverstandes für unentbehrlich erklärt. Denn obwohl dies von den meisten komischen Fällen, mögen sie sich begeben oder erfunden sein, richtig ist, so gilt es doch keineswegs von allen komischen Gattungen, was eben namentlich der Witz, wie wir ihn sofort werden kennen lernen, hinlänglich beweist. Es hängt dies mit J. Pauls Beschränkung des Komischen auf Handlungen zusammen. Übrigens wird die subjektive Natur des Komischen vollends ganz klar, wenn wir es in seine Tiefe verfolgen und uns erinnern, daß es in der absoluten subjektiven Willkür seinen Sitz hat.

Somit kann streng genommen die Einteilung des Komischen, in welcher diese subjektive Natur desselben als verschieden gestaltetes Talent der Phantasie zum Vorschein kommt, nicht ebenso, wie die des Erhabenen in dem ersten, allgemeinen Teile der Ästhetik ihre Stelle finden, und es geschieht hier nur, weil wir uns in dieser Behandlung eines abgerissenen Teils des Ganzen nicht so strenge zu binden haben und daher die Stelle benützen, eine interessante Parallele zwischen den verschiedenen Formen des Komischen und denen des Erhabenen hervorzuheben. Entwickeln soll sich unsere Einteilung ganz einfach aus der Betrachtung, daß das Erhabene, welchem ein Bein gestellt werden soll, verschiedene Formen annehmen kann, wonach denn auch die Mittel, ihm diesen Possen zu spielen, sich verschieden gestalten. Der Einteilungsgrund ist jedoch hier ein anderer als in der Lehre vom Erhabenen selbst, und nur mittelbar tritt die eben erwähnte Parallele hervor. Entsprechend den drei Haupttätigkeiten des theoretischen Geistes: sinnliche Anschauung, Verstand, Vernunft, ist zu unterscheiden ein sinnlich, verständig, vernünftig Erhabenes. Die Phantasie tritt nicht als Moment in dieser Einteilung auf, weil sie an allen dreien ihren Anteil, wiewohl in verschiedenen Proportionen, hat, an der mittleren Form freilich den geringsten. Entsteht ja überhaupt alles Ästhetische durch die

Phantasie, sie kann also innerhalb der einzelnen Felder nicht das Einteilungsprinzip bilden.

---

1. Das naiv Komische, die Posse (das Burleske).

Diese erste und unterste Stufe des Komischen, welche man allein mit Recht als das niedrig Komische bezeichnet, ist diejenige, wo beide Seiten des Kontrasts nur sinnlich angeschaut werden. Das Erhabene, das zu Falle kommt, liegt ganz oder vorwiegend in der äußeren Erscheinung und körperlichen Natur, und ebendaher ist auch das niedrige Element, wodurch jenes zu Falle kommt, immer derbsinnlich. Körperliche Gebrechen spielen hier eine große Rolle und können allerdings komisch genug erscheinen, wenn man sich einen Augenblick vorstellt, der Mensch habe seinen Körper selbst gebaut und es dabei so verkehrt angegriffen. Tiere müssen wir, wenn wir ihre Gestalt oder, was sie vornehmen, komisch finden sollen, erst mit dem Menschen vergleichen, daher wir im Scherze uns dann wohl auch mit ihnen unterhalten, als verständen sie uns, oder wir müssen das Bewußtsein ihrer Verkehrtheiten dem Weltgeist in die Tasche schieben. Wenn Jemand strauchelt und fällt, so ist das Erhabene, über dessen Vernichtung wir lachen, das harmonische Verhältnis der aufrechten Glieder, das plötzlich aufgelöst wird. Der Hanswurst bei Seiltänzergesellschaften usw. ergötzt das Publikum besonders durch diese Gattung des Komischen, zu diesem Publikum gehören wir aber alle, denn es meine nur Niemand, daß er dem Eindrucke des naiv Komischen ganz entwachsen sei, vielmehr er hoffe, dies nicht zu sein. In dieser sinnlich heiteren, klar einleuchtenden Darstellung einer absoluten Zweckwidrigkeit liegt eine Befreiung von dem Ernste geistiger Zwecke, die als eine sehr reine, menschlichgesunde Erholung zu betrachten ist. Es tritt dann freilich auch in diese Gattung des Komischen eine höhere Verstandestätigkeit ein und ein Anteil des Witzes. Zusammenhängende Situationen, Intrigen werden erfunden und dargestellt oder erzählt usw., aber der Boden bleibt doch immer eine handgreiflich sinnliche Auffassung des komischen Kontrastes. Das Motiv darf daher nie in den versteckteren Fäden menschlicher Verhältnisse liegen, sondern nur, wenn es Ohrfeigen und Prügel regnet, ist es eine rechte Freude. Die früher so beliebten Schwänke eines Hans Sachs und Anderer drehen sich

meistens um einen Witz, eine List, aber das Plastische daran bleibt immer die Hauptsache, der Witz usw. darf nicht bloß auf einer Wendung der Rede beruhen, sondern muß von handgreiflichen Aktionen begleitet sein. Der wahre Gott dieser ganzen Stufe ist der Eulenspiegel. Wie jedoch in jeder Stufe auch die anderen mitgesetzt sind, so klingt auch in dem Burlesken nicht nur der Witz, sondern bereits eine gewisse Tiefe bedeutenderer Komik an. Der Eulenspiegel, der Harlekin hat ein leises Bewußtsein seiner Verkehrtheit. Er ist nicht einfacher Tor, er ist zugleich Schalk. Er eludiert fremde Zwecke und macht doch selbst Dummheiten, damit Andere über ihn lachen, wobei er aber herzlich mitlacht. Dadurch nähert er sich einem wesentlichen Merkmale des Humors, nämlich der Selbstpersiflage. In den Schildbürgern ist diese Mischung, dieser kaum unterscheidbare Übergang der bewußten und absichtlichen in die wirkliche Torheit sehr geistreich gehalten. Der Grundton jedoch dieser Sphäre bleibt der einer sinnlichen Komik. Innerhalb desselben mag es dann wieder eine Menge von Unterarten und Abstufungen vom gröberen zum feineren Scherze geben, was hier, wo es sich nur um die Hauptpunkte handelt, auseinanderzusetzen nicht der Ort ist.

Das Komische kann, wie das Erhabene, auch phantastisch behandelt werden. Dem Wunderbaren als dem phantastisch Erhabenen der Natur entspricht als phantastisch Komisches der naiven Gattung das Groteske. Dieses kann auch im höheren Komischen hervortreten, aber hier ist es auf seinem eigentümlichen Boden. Der Groteskтänzer stellt es am menschlichen Organismus dar, Marionettenmetamorphosen in dem willkürlichen Umspringen der verschiedensten Natur- und Kunstgestalten ineinander, die Malerei in der Durcheinanderschlingung der verschiedenen Naturreiche als Arabeske und in der satirischen Verzerrung des menschlichen Körpers als Karikatur. In der höheren Anwendung, die ihm der humoristische Dichter, die ihm ein Aristophanes, Rabelais, Fischart, Tieck gibt, ist es hier noch nicht zu betrachten.

Das moderne Publikum kann sich in das Groteske, namentlich wenn es in der Poesie auftritt, nicht recht finden; das Volkstümliche, absolute Zwecklose, was es hat, scheint der prosaisch realistischen und reflektierten Bildung des Zeitalters nicht zuzusagen. Ich kann mich aber nicht enthalten, aus Flögel eine Anekdote mitzuteilen, wonach

Verächter der italienischen Komik sehr eindringlich eines Anderen belehrt wurden. Ein Engländer Moore gesteht, daß er vom italienischen Theater sehr niedrig gedacht und gemeint habe, es werden einem „Manne von Geschmack" diese Possen nicht einmal ein Lächeln abnötigen können, indem sie nur für den niedrigsten Pöbel gut seien. Mit diesen Gesinnungen habe er den Herzog von Hamilton in die Komödie zu Venedig begleitet. Die Hauptperson im Lustspiele war ein Stotternder, dessen Gebrechen den größten Teil des Zeitvertreibs bildete. Die englischen Gäste konnten eine Versammlung, die sich an dieser possenhaften Vorstellung eines Naturfehlers ergötzte, nur verachten und gaben dies durch eine bedeutende Ernsthaftigkeit ihres Gesichts zu erkennen. Der Stotterer war eben zu dem wichtigsten Punkte einer langen Erzählung gekommen, worin er einem ungeduldigen Zuhörer beichten wollte, wo seine Liebste verborgen sei, als er unglücklicherweise über ein Wort von sechs bis sieben Silben stolperte. Er versuchte es nochmals und abermals und immer vergebens, über das Wort hinüberzukommen. Ein Stotternder pflegt um keinen Preis ein schweres Wort, in dem er stecken bleibt, um ein leichteres aufzugeben; er erstickt lieber mit dem Wort in dem Halse. Harlekin nannte dem unglücklichen Redner wohl ein Dutzend Synonymen, die dieser aber mit Verachtung abwies. Endlich schien es bis zu Krämpfen und Geburtswehen zu kommen, er sperrte das Maul auf, zitterte, würgte, das Gesicht schwoll auf, es war, als wenn die Augen zum Kopfe hinausspringen wollten. Harlekin knöpft ihm die Weste, den Halskragen des Hemdes auf, fächelt ihm mit seiner Mütze Luft zu und hält ihm etwas zu riechen vor die Nase. Da Alles vergeblich ist und zu befürchten steht, sein Patient möchte den Geist aufgeben, ehe die erwartete Nachricht zu Ende gebracht ist, rennt er in einem Anfall von Verzweiflung dem Sterbenden mit dem Kopfe wider den Bauch: und das Wort fliegt so laut aus seinem Munde, daß der entfernteste Teil des Hauses es hören konnte. Die beiden Engländer brachen jetzt in ein so starkes und anhaltendes Gelächter aus, daß das ganze anwesende Publikum, ja die Schauspieler auf der Bühne nach ihnen herumsahen, und das erstere über ihr Gelächter nun erst recht zu lachen anfieng.

Es leuchtet ein, daß diese erste Form des Komischen dem Erhabenen der Natur parallel läuft, weil in beiden die Elemente, aus denen sie

entstehen, in sinnlicher Gestalt erscheinen. Der Ausdruck „naiv Komisches“ drückt nur zugleich die Beziehung auf die Stufe der Gesittung aus, wo diese Komik am meisten ausgebildet und am reinsten genossen wird. Man kann sie, verglichen mit der Komik, wie sie in den Kreisen feinerer Bildung beliebt ist, auch die volkstümliche nennen. Auch der Name elementarisch Komisches wäre nicht unpassend: denn nicht dem Stoffe, sondern nur der Form nach ist es von der feineren Komik verschieden; diese hat großenteils dieselben Stoffe, aber verarbeitet sie so, daß das unmittelbar Natürliche nicht mehr so ungeniert hervortritt und daß der ganze Kontrast in eine geistigere Tiefe verfolgt wird. Cicero und Quintilian unterscheiden ein Komisches in rebus und in verbis. Diese Unterscheidung ist höchst ungeschickt und verwirrend, weil jede Form des Komischen diesen Unterschied in sich hat, und durch die Bemerkung, daß sie das eine Mal als wirkliche Begebenheit auftritt oder erzählt wird, das andere Mal als subjektiver Einfall und witzige Rede erscheint, über ihren Unterschied von anderen Formen des Komischen noch gar nichts ausgesagt ist. Doch läßt sie sich in einem gewissen Sinne auf die unsrige reduzieren; unsere erste Stufe ist ein Komisches in rebus insofern, als sie immer etwas handgreiflich Faktisches verlangt und witzige Reden dabei nur mitunterlaufen.

Der Ausdruck Laune ist für eine Einteilung des Komischen von keinem Momente, da er das komische Talent und die komische Stimmung überhaupt bezeichnet und durch seine vorherrschende Beziehung auf das Individuelle des Temperaments mehr anthropologisch als ästhetisch ist.

2. Das Komische des Verstandes oder der Reflexion, der Witz.

Auch der Witz besteht darin, daß eine Erhabenheit zu Falle gebracht wird. Es ist aber dieselbe in dieser Form des Komischen abstrakt verständiger Natur: es ist nämlich der Ernst des verständigen Zusammenhangs der Vorstellungen untereinander, welcher aufgelöst wird. Ein Begriff, eine Vorstellung meint an ihrem Ort zu gelten und einem wohlgegründeten, rationellen Zusammenhang anzugehören; aber unversehens hat sie der Witz am Schopfe und wirft sie

mit der entlegensten Vorstellung aus einem ganz anderen Gebiete in eine Kategorie; er ist, sagt J. Paul, der verkleidete Priester, der jedes Paar kopuliert. Ist es erlaubt, jenen Zusammenhang die Lokation der Begriffe zu nennen, so ist vom Witze zu sagen, daß er diese Lokation durcheinanderwürfelt, daß er sie in scheinbar sinnige neue Kombinationen auflöst, in Wahrheit aber in einen sinnlosen Taumel hineinreißt. Denn einen eigentlichen Sinn hat kein Witz; in jedem ist, wie im Komischen überhaupt, das punctum saliens eine Ungereimtheit. Aber er bringt den Schein hervor, als habe sein Spiel einen Sinn, der Zuhörer wird einen Augenblick in diese Illusion hineingezogen, dazwischen aber bleibt es ihm dennoch gegenwärtig, daß es nur ein Schein ist, und dieser Widerspruch erzeugt, wie bei allem Komischen der Widerspruch es tut, das Lachen.

Um sogleich mit einem guten Witze zu beginnen, will ich für meine letztere Behauptung den Börneschen anführen: „Als Pythagoras seinen Lehrsatz erfunden hatte, opferte er eine Hekatombe: seitdem zittert jeder Ochs, so oft eine neue Wahrheit entdeckt wird.“ Dies überrascht und ist entschieden sinnreich. Allein offenbar ist objektiv kein Sinn in diesem Gedanken. Denn die Ochsen, welche Pythagoras opferte, stehen mit den uneigentlichen Ochsen, mit welchen sie verglichen werden, in keinem Zusammenhang, außer in einem bildlichen, die Beziehung ist nur durch eine herkömmliche Vergleichung hervorgebracht. Beide Teile dieses witzigen Satzes, das Faktum, das von Pythagoras erzählt wird, und die Tatsache, daß die Beschränktheit vor neuen Ideen zittert, haben also in sich nichts Verwandtes und gehören ganz verschiedenen, gegenseitig beziehungslosen Vorstellungsreihen an. Allein, daß der kecke Sprung des Witzes sie aus ihrer Reihe herausreißt und blitzschnell verbindet, dies erzeugt das Schlaglicht eines scheinbaren Zusammenhangs. Wäre ein wirklicher da, so würden wir nicht lachen: sondern, daß keiner da ist und in diesem Witze doch einer hervorgebracht wird, diese unendliche Willkür des Verstandes überrascht, belustigt uns; ein Eindruck, den J. Paul treffend ausdrückt (Vorsch. § 44): „Es wird der ästhetische Lichtschein eines neuen Verhältnisses hervorgebracht, indes unser Wahrheitsgefühl das alte fortbehauptet und durch diesen Zwiespalt zwischen doppeltem Schein jenen süßen Kitzel des erregten Verstandes unterhält, der im Komischen bis zur Empfindung steigt.“ Vor-

herrschend verständige Naturen ergötzt der Witz mehr als andere Gattungen des Komischen; sie meinen, weil er mehr Sinn habe, und verwerfen seine Brüder als ungereimte Possenreißer. Sehr unrichtig: der Witz wirkt ebensowohl, wenn nicht noch mehr, durch eine Absurdität als seine Nachbarn. Er verweilt nur überhaupt mehr im Gebiete des Verstandes, ist verständlich ohne Phantasiebild, hat meist auch eine satirische Nebenbeziehung und sagt daher denjenigen, die wenig Phantasie haben, mehr zu.

Übrigens erhellt vorläufig der bedeutende Anteil, den das Gedächtnis am Witze hat; denn nur bei einem bedeutenden Vorrate von Vorstellungen, Notizen usw. ist diese blitzschnelle Kombination möglich. Teilweise fällt die Untersuchung des Witzes, was aus dem Gesagten hervorgeht, mit der Lehre von den Gesetzen der Ideenassoziation zusammen, wodurch sie in dem Gebiet der Psychologie ihre Stelle einnimmt.

Die gewöhnliche Definition des Witzes, daß er eine Fertigkeit sei, Ähnlichkeit zwischen Unähnlichem aufzufinden, wird zum Teil mit Unrecht bekämpft, sofern man nämlich meint, sie müsse auch auf andere komische Kräfte als den Witz passen, uneingedenk, daß der Witz keineswegs das komische Gebiet erschöpft. Übrigens ist sie wirklich nicht ganz adäquat. Der Ausdruck Ähnlichkeit ist zu enge. Wenn Young z. B. sagt (vgl. J. Paul Vorsch. § 47): „er macht sich einen Denkzettel, um etwas zu vergessen," so bringt er das Entgegengesetzte, Denkzettel und Vergessen, in den Zusammenhang der Ursache und Wirkung. Dieser aber ist mit dem Ausdruck Ähnlichkeit nicht bezeichnet. Die Definition ist daher dahin zu erweitern: der Witz ist eine Fertigkeit, mit überraschender Schnelle mehrere Vorstellungen, die nach ihrem inneren Gehalt und dem Nexus, dem sie angehören, einander eigentlich fremd sind, zu einer zu verbinden.

Soll nun der Witz nach seinen verschiedenen Arten eingeteilt werden, so halte ich folgende Unterscheidung für die bequemste. Sie folgt zum Teil J. Paul, welcher überhaupt so viel für die Beleuchtung dieses Gegenstandes getan hat. Nur hängt er die einzelnen Rubriken ohne systematischen Zusammenhang aneinander; seine Beschreibung des Witzes ist selbst mehr witzig als wissenschaftlich.

Es ist im Witze bald mehr der Widerspruch der Vorstellungen, die wir vereinigen sollen, also die Antithese in der Synthese, bald mehr

die Einheit in der Verschiedenheit, also die Synthese in der Antithese, was uns überrascht.

Der antithetische Witz nimmt in eine Reihe zusammengehöriger Vorstellungen plötzlich eine solche auf, welche diesem Zusammenhang widerspricht, die ganze vorhergehende Reihe aufhebt und so die erregte Erwartung plötzlich in eine Täuschung auflöst. Es ist, wie wenn ein Laufender den Fuß übertritt, einem Musiker mitten in der Melodie sein Instrument versagt, eine Vergleichung, die dem Komischen überhaupt gilt, hier aber besonders einleuchtet. So sagt Schiller von der Poesie der Minnesänger, es sei hier immer und ewig der Winter, der geht, der Frühling, der kommt, und die Langeweile, die bleibt. Zur Zeit, da man die ersten langen Beinkleider trug, macht ein Student einem Professor seine Aufwartung. Sind Sie von N. N. gebürtig? Ja. Studieren Sie Jus? Ja. Im dritten Semester? Ja. Haben Sie bisher in N. N. studiert? Ja. Die und die Vorlesungen gehört? Ja. Kommt man in solchen Beinkleidern auch zu einem gebildeten Mann? Nein.

Leute, die nicht viel Witz aufzubieten haben, pflegen den antithetischen Absprung durch einen Gedankenstrich anzukündigen, wodurch die Überraschung gerade aufgehoben wird, da dieses Zeichen nichts Anderes sagt als: Achtung, jetzt kommt ein Witz! Ganz fatal ist es, wenn dann nicht einmal einer kommt; es ist eines der widerlichsten Gefühle; man schämt sich für den Schriftsteller. Wenn man z. B. Franz Horns Werke liest, kann man dieses Gefühl aus dem Grunde kosten.

Der synthetische Witz, der entfernte Vorstellungen plötzlich in eine scheinbare Einheit verbindet, ist bald mehr bildlich, bald mehr unbildlich. J. Paul namentlich hat diesen Unterschied erörtert, gemacht hat ihn schon Home (Grundss. d. Kritik 2, 63. „Witz in Gedanken ist wieder von zwo verschiedenen Gattungen; bald sind es scherzhafte Bilder, bald scherzhafte Verbindungen von Dingen, die wenig oder gar kein natürliches Verhältnis gegeneinander haben"). Die Reflexion, das taschenspielerische Umherspringen im Vorrate des Gedächtnisses, ist bei beiden die Hauptsache, und die Phantasie wirkt sekundär, nur im bildlichen Witze stärker und evidenter als im unbildlichen.

Der unbildliche Witz beruht vorzüglich auf der Möglichkeit,

eine Kopula, ein Zeitwort oder Prädikat auf mehrere Gegenstände, die einander eigentlich nichts angehen, auf gleiche Weise anzuwenden. Man könnte z. B. eine Erzählung mit folgendem Satze beginnen lassen: Das Seil des Seiltänzers, der sich auf dem Markte produzieren wollte, die Erwartung des Publikums und die Hosen der Schuljungen, die sich bei der Arbeit nicht mehr halten lassen wollten und daher den Stock des Lehrers fühlen mußten, waren aufs Äußerste gespannt, als usw. Verwandt mit dieser Gattung sind die alten Priameln, welche eine Reihe von Begriffen mit einem epigrammatischen Schlusse unter einen zusammenfaßten. Das eigentliche Epigramm bewegt sich ebensogern in dieser als in der antithetischen Form des Witzes, weniger im bildlichen.

Als Übergang zu diesem ist wohl am schicklichsten das Wortspiel zu erwähnen, weil es, wenigstens die eine Art desselben, mehr sinnlicher Natur ist als der unbildliche Witz. Das Wortspiel bezieht sich entweder mehr auf die Bedeutung der Wörter und benützt die Vielfältigkeit derselben: in diesem Sinne kann man fast allen unbildlichen Witz ein Wortspiel nennen; oder es ergreift die Ähnlichkeit des Klangs und verbindet durch sie die entlegensten Vorstellungen. Sinnlichere Naturen lieben es, Kinder, das Volk, Dichter, die mehr bildlichen als unbildlichen Witz haben, wie Fischart und Abraham a Santa Clara. Dieses Konkretere, was das eigentliche Wortspiel hat, liegt aber nur in der unmittelbaren Beziehung aufs Ohr, an wirklichem Gedankengehalt ist das Wortspiel so leer als aller Witz. Bis ins Tolle hat Fischart namentlich dieses Spiel getrieben, indem er bald der bloßen Klangähnlichkeit zuliebe neue Zusammensetzungen von Wörtern hervorbringt, die großenteils halber Unsinn sind, z. B. für Prognostikation: Pruchnastikaz, statt Praktik Prockdick, Kaiserliche Majestät: Käsische Mestitet, bald dem an sich bedeutungslosen Worte, z. B. dem Eigennamen durch neue Wendungen einen halben Sinn abnötigt. Grandgosier behält nicht leicht seinen rechten Namen, er heißt: Grangosier von Großgießlingen, Landwurstier, Grandbauchier, Goschgroß, Kandbusier (von Kanne), Grandgurgler, Gurgelgroßlinger, Grandgauch; Gargantua heißt: Gorgellantua von Gurgelstrotzlingen, Gurgelstroßa, Gurgelhandthierer, Strozengurgel, Gurgellang, Durstgurgel, Garganzsus uss. in infinitum. Abraham a Santa Clara sagt: „Deuteron. 34 stehen diese Worte:

Und Moses war hundert und zwanzig Jahr alt, da er starb; seine Augen seynd nie verdunkelt und seine Zähne nie beweget. Der muß gute Zähne haben gehabt! Ach, sagt Einer zu mir in die Ohren, hätte ich halb auch so gute Zähne! Warum? Ich brauche sie wohl, dann die Mutter des Herrn Laurentii, Patientia mit Namen, hat mich zu Gast geladen und mir nichts anders aufgesezt, als lauter Nuß, Verfolgnuß, Bekümmernuß, Betrübnuß usw." Dies ist Unsinn, und deswegen lachen wir darüber. Man nennt solche Witze jetzt schlechte Witze, allein es ist jeder Witz ein schlechter Witz; nur feinere und kompliziertere subjektive Nebenbeziehungen, nicht ein bedeutenderer innerer Gehalt geben dem Witze, den man etwa für geistreicher hält, diesen Schein. J. Paul erinnert zur Erklärung des Wortspiels daran, daß in der Ursprache stets der Klang des Zeichens der Nachhall der Sache war, und daß daher eine Ähnlichkeit der Sachen bei der Gleichheit des Widerhalls zu erwarten sei, daher Sprachforscher, deren Ausbeuten und Einfälle meistens den reizenden Schimmer der Wortspiele gewähren, und Philosophen so gern und schön die Verhältnisse der Ideen in Verhältnisse der Klänge kleiden. Allein diese Bemerkung führt geradenwegs von der Sache ab. Denn sobald Klangähnlichkeit sichtbar auf grammatikalischer und sofort auf logischer Verwandtschaft beruht, so ist es kein Wortspiel mehr, sondern es ist Ernst mit dem Worte; die Beziehung ist eine wirkliche, nicht eine durch die unendliche Willkür entstandene, und dadurch fällt der Hauptreiz weg, den doch J. Paul sehr wohl kennt und teils in das Erstaunen über den Zufall setzt, der spielend mit Klängen und Dingen durch die Welt ziehe, teils in das Wohlgefallen an der Geistesfreiheit, welche imstande ist, den Blick von der Sache gegen ihre Zeichen hinzuwenden.

Der bildliche Witz endlich, der am meisten wahre Poesie hat, ist wohl deswegen als eine Gattung nur des synthetischen Witzes aufzuzählen, weil dieser seiner affirmativeren Natur gemäß sich lieber in demselben bewegt. Der antithetische Witz kann zwar auch bildlich sein, wie z. B., wenn ich mir den Schein gebe, als wolle ich durch eine Vergleichung einem Subjekt ein Prädikat beilegen, dann aber plötzlich mit einem Bilde schließe, das vielmehr die entgegengesetzte Eigenschaft bezeichnet; eine Witzgattung, die das Volk sehr liebt, die von Kutschern, Handwerksburschen usw. sehr glücklich angebaut wird und

einen recht heiteren Effekt macht. Genauer betrachtet hebt sich aber hier die Vergleichung, während sie sich zu erzeugen scheint, vielmehr auf und gehört, sofern sie einzutreten sich die Miene gibt, nicht der Antithese als solcher, sondern der These an, d. h. der Gegenstand, der verglichen werden soll, samt dem Anfang der scheinbar anhebenden Vergleichung bilden den Satz, dann aber tritt als reine Auflösung des bildlichen Verhältnisses das antithetische Bild ein. Daher ist das Bild ein negatives, nicht ein positives Moment im antithetischen Witze. Zu dieser den Schein einer Vergleichung erzeugenden und ihn wieder aufhebenden Sorte von Witz kann man jene wirklich mitunter recht braven Krähwinklerwitze zählen, die einen bildlichen Ausdruck eigentlich nehmen, wie z. B., wenn wir auf einem dieser Blätter ein Mädchen am Klavier und sonst Niemand sehen, und unten steht: Wie der Schulmeister von Krähwinkel aus Entzücken über das schöne Spiel seiner Tochter ganz weg ist.

Der eigentlich bildliche Witz dagegen, d. h. der synthetisch bildliche, beleuchtet affirmierend eine Vorstellung durch Herbeiziehen eines anschaulichen Bildes, unterscheidet sich aber wesentlich von der Vergleichung überhaupt. Denn diese ist um so besser, je mehr das tertium comparationis zutrifft. Im Witze dagegen muß das Bild nur scheinbar passen und streng genommen unpassend sein, es darf keine innere Verwandtschaft zwischen Bild und Sache stattfinden; denn sonst geht eben die Keckheit, aus dem entlegensten Winkel der Phantasie ein Bild aus seinem Zusammenhang heraus in den gegenwärtig vorliegenden zu werfen, verloren. Gewiß über nichts Anderes als über diesen Narrensprung der Phantasie lachen wir, wenn J. Paul die Beinkleider eine gabelförmige Schenkelkapsel nennt, oder wenn Lessing einem Zudringlichen, der sich über seine Schulter hereinbeugend ihn um seinen Namen fragt, antwortet, jetzt sei er der Evangelist Lukas. Ein solches Bild darf so entlegen sein, daß der Zuhörer anfangs stutzt und nicht begreift; schon dies Besinnen hat einen komischen Kitzel; und fällt ihm dann plötzlich die Bedeutung des Witzes ein, wie bei dem angeführten der Ochse des Lukas, so ist der komische Effekt gerade durch die vorhergehende Anspannung verstärkt. Nur darf das Besinnen nicht zu mühsam sein, wie bei J. Pauls unnatürlich gehäuftem gelehrten Witze, den er mit geringem Erfolge in seiner Vorschule der Ästhetik in Schutz nimmt. Die Mühe hebt das Spiel auf.

Das längere Ausspinnen des komischen Bildes, das wohl auch unter der Hand die Bilder wechselt, von J. Paul Allegorie genannt, hat sich wohl vor nichts mehr zu hüten, als daß die ausgesponnenen Bilder wirklich viel Passendes haben: denn der Eindruck wird entweder dadurch aufgehoben, daß man dem Verfasser die prosaische Arbeit des Nachdenkens anmerkt, oder er ist, wenn die Sache am Ende auch natürlich herauskommt, wenigstens nicht komisch. Vielmehr, wie J. Paul bemerkt, es muß in einer solchen Ausspinnung zwischen den bildlichen Witz unbildlicher eintreten, wie denn überhaupt die Arten des Witzes sich durchdringen müssen, wenn der Witz interessant sein soll, wo denn unendliche Spielarten der hier genannten Arten sich finden mögen, welche aufzuzählen zu weitläufig wäre.

Die letztgenannte Art des Witzes, der bildliche, gesellt sich gern zu der folgenden höheren Stufe des Komischen, indem er überhaupt die Armut und Kälte der übrigen Arten des Witzes hinter sich läßt. An dieser leidet der Witz, dies ist nicht zu verkennen, daher er auch so oft zum Knechte unpoetischer, ja schlechter Tendenzen wird. Köpfe, die bloß witzig sind und andere komische Gaben entbehren, haben daher meistens etwas Gemeines, ihre Produkte einen Wachstuben- und Kasernengeschmack, wie Blumauers. Den Grund dieser Armut des Witzes nennt J. Paul sehr treffend, wenn er sagt, er sei ein Geister- und Götterleugner, weil er an keinem Wesen Anteil nehme, sondern nur an dessen Verhältnissen; „er achtet nichts und verachtet nichts, Alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird, er will nichts als sich und sein Spiel, er ist atomistisch ohne wahre Verbindungen, seine Spiele sind Blasen, die zerspringen, sobald man sie gesehen hat, er überrascht nur einmal; kennt man seine Spitze, so ist sie schon abgestumpft." Man kann dies Alles in die Bestimmung zusammenfassen, daß er abstrakter Natur ist. Größere Geister, wie Shakespeare, verschwenden ihn daher nur als ein Ingrediens im Ganzen des Kunstwerks, auf das kein Wert gelegt wird; auch muß er in sprudelnder Fülle erscheinen, um durch den Reichtum der Mannigfaltigkeit die innere Armut zu bedecken. J. Pauls gesuchter, affektierter Witz ist nur erträglich als barocke Oberfläche einer tieferen Komik.

Aus dieser subjektiven, in das Innere der Dinge sich nicht einlassenden, sondern an der reinen Willkür, sie durcheinanderzuwerfen

und scheinbar zu verbinden, egoistisch sich weidenden Natur des Witzes ergibt sich auch eine Analogie dieser zweiten Stufe des Komischen mit der zweiten des Erhabenen. Wie hier nur das Subjekt seine Erhabenheit, so macht dort nur das Subjekt seine komische Kraft geltend, wie die subjektive Erhabenheit nicht auf eigenen Füßen zu stehen vermag, sondern einer höheren Erhabenheit Platz machen muß, so muß auch der Witz zurücktreten vor einem höheren Geiste der Komik, der ins Innere der Welt dringt.

3. Das Komische der Vernunft oder der Humor.

Das Wort Humor in diesem engeren Sinne zu gebrauchen, berechtigt der neuerdings in der deutschen Literatur eingeführte Sprachgebrauch, der übrigens von dem ursprünglichen englischen abgewichen ist, in welchem das Wort Nebenbedeutungen hat, die nicht in unsern Zusammenhang gehören. Nicht umsonst jedoch entlehnt diese reinste Komik ihren Namen vom Flüssigen. Vor dieser edelsten aller Flüssigkeiten kann keine Größe standhalten, jede wird untergetaucht, aber nicht um verachtet, vernichtet zu werden, sondern um mit dem ganzen Strome den Himmel zu spiegeln. Manche Stockung in den Säften des geistigen Lebens, durch bittere Erfahrungen von der Nullität auch des Größten veranlaßt, die bis zum Wahnsinn führen kann, würde in Fluß gebracht, wenn der Leidende dieses geistigste aller Wasser dagegen aufbieten könnte. J. Paul: „Dem Humor bahnt seine Höllenfahrt die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts."

In der näheren Schilderung des Humors werden wir ganz auf dasjenige zurückkommen, was schon oben, je tiefer wir in den Kern des Komischen vordrangen, desto klarer hervortrat. Der Humor unterscheidet sich nämlich von den früher betrachteten Gattungen des Komischen gerade dadurch, daß er dem Komischen auf den Grund geht, während diese auf der Oberfläche verweilen. Ihre Elemente und die Willkür des Subjekts haben sie mit dem Humor gemein: etwas Erhabenes auf der einen, eine ungereimte Einzelheit auf der andern Seite, und das Objekt wirft sie in heiterer Verwegenheit einander

unter die Beine. Der Humor hat dieselben Ingredienzien, aber sie treten bei ihm in absoluter Bedeutung auf, während dort nur in akzidentieller und relativer. Betrachten wir diese Elemente, eins nach dem andern.

Eine Größe, eine Erhabenheit wird auch in der Posse und im Witze klein gekriegt, aber eine relative. Das Erhabene im Humor aber ist nicht dies oder jenes Erhabene, was als sinnliche Kraftäußerung in einzelnen Zweckbestrebungen erscheint, wie in der burla, oder als Lokation der Vorstellungen, wie im Witze, sondern es ist das κατ' ἐξοχὴν Erhabene, das Höchste und Heiligste selbst, was im Humor nicht Pardon bekommt. Das Geistigste, Idealste, was ein Menschenherz empfinden, ein Menschengeist anstreben kann, was in der Betrachtung des Weltganzen uns begeistert, läßt er durch Kollision mit dem Kleinsten in derselben Welt, in demselben Menschen lächerlich werden. Gerade von der reinsten Höhe herunter wagt J. Paul am liebsten in das Sinnlichste, Winzigste den salto mortale. Faßt der Humor sein Erhabenes qualitativ als das höchste Erhabene, dringt er schon durch seine Richtung in den metaphysischen Mittelpunkt des Komischen ein, so faßt er es ebenhiemit auch quantitativ in universalem Sinne und läßt es nicht als ein einzelnes, sondern als das die Welt beherrschende und durchdringende Unendliche selbst erscheinen. Es ist ein Weltkontrast, den der Humor zum Gegenstande hat, es ist ein Riß im Innern des Weltganzen selbst, dessen Bewußtsein ihn erzeugt, nämlich der ewige Kontrast des Unendlichen, das doch nur im Endlichen, in dem, was an sich so klein und winzig ist, zur Erscheinung kommen kann, und sobald es sich den Schein gibt, diese Seite entbehren zu können, durch einen komischen Anprall an dieselbe von dem ewigen Zusammengehören beider belehrt wird. Daher nennt J. Paul den Humor eine Weltverlachung und legt ihm die weltvernichtende unendliche Idee zugrunde, daher sagt er, es gebe für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt; gegen einzelne Torheiten sei der Humor vielmehr mild und voll Duldung; daher erinnert er an Don Quichotte, der auch hier ganz an der Stelle ist. Wir sehen in ihm und seinem komischen Begleiter nicht einen einzelnen Schwärmer, von einem einzelnen Prosamenschen eludiert, sondern den ewigen Gegensatz des einseitigen Idealismus und Realismus überhaupt. Das sind die echten Kunst-

werke, in denen zugleich mit der Individualität der Färbung die Universalität der Bedeutung steigt.

Je reiner nun der Humor diese erhabene Seite seines Kontrasts mit aller Gewalt des Edlen, Rührenden, Überschwenglichen ausstatten muß, desto entschiedener muß er fürs Zweite das Moment des sinnlichen Kleinen hervorheben; dort kann er nicht genug generalisieren, hier nicht genug individualisieren, dort nicht genug Idealist, hier nicht genug Realist bis zum Zynismus sein. Am absolut Häßlichen hat freilich dieser Zynismus seine Grenze, wie denn die Phantasie nicht genötigt werden soll, beim ekelhaft Verwesenden usw. zu verweilen. Allein auch dies gilt nicht unbedingt. Das Schmutzige darf wohl eingeführt werden, wenn nur mit komischer Wirkung, wenn nur nicht mit widerlicher Nötigung, bei demselben als solchem, abgesehen von dem komischen Zwecke, zu verweilen; man erinnere sich nur an die Verwegenheiten des Aristophanes, die bloß einen unreinen Sinn beleidigen können. Die Notwendigkeit des Individualisierens hat J. Paul besonders klar ausgesprochen. Der Komiker, sagt er, heftet uns, während der Ernst überall das Allgemeine hervorhebt und uns z. B. das Herz so vergeistert, daß wir bei einem anatomischen mehr an das poetische denken als bei diesem an jenes, gerade eng an das sinnlich Bestimmte, und er fällt z. B. nicht auf die Knie, sondern auf beide Kniescheiben, ja er kann sogar die Kniekehle gebrauchen usw. (Vorsch. d. Ästh. § 35). Diese Seite nun, die sinnliche, wird, wie von allem Komischen, vom Humor besonders mit Wichtigkeit, ja mit einer gewissen Feierlichkeit behandelt. „Große Männer schreiben ihre Abhandlungen über lange Nasen nicht umsonst." Die feierliche Introduktion scheint irgendeinem wirklich wichtigen Gegenstande zu dienen, und plötzlich kommt es zum Vorschein, daß sie einem Bagatell gilt.

J. Paul nennt den Humor das romantisch Komische, weil er die unendliche Subjektivität voraussetzt. Allerdings ist dieser tiefste Gegensatz und Bruch des Bewußtseins, welcher den humoristischen Kontrast erzeugt, nur innerhalb des christlich germanischen Geistes möglich und zeigt sich bei den Alten nur in entfernten Anklängen, wie alles Romantische. Um den Gegensatz zwischen der Welt und der absoluten Idee in sein Innerstes zu verfolgen, muß zuerst diese in ihrer geistigen Reinheit in das menschliche Bewußtsein eingetreten

sein; das plastische Altertum verweilte bei einer schönen Einheit zwischen Welt und Geist und konnte daher den Widerspruch beider nicht in seiner Tiefe ergreifen. Der Humor setzt Innigkeit voraus, die Innigkeit setzt voraus, daß das Bewußtsein die gesamte Welt im christlichen Sinne anschaue. Die Zeit jedoch, welche im engeren Sinne die romantische heißt, das Mittelalter, gab dieser rein geistigen Weltanschauung selbst wieder eine sinnliche Färbung und brachte den Humor nur in einer gewissen Verbindung mit dem Burlesken oder naiv Komischen zustande. Vollkommen kann ihn nur diejenige Bildung zutage fördern, welche zu der vollen Freiheit und Furchtlosigkeit des Selbstbewußtseins vorgeschritten ist, die moderne.

Diese Bemerkungen haben uns bereits zu dem dritten Momente im Komischen, dem subjektiven, hinübergeführt. Hier ist von dem Humor vor Allem festzuhalten, daß, wenn überhaupt alle Komik gutmütiger Art sein muß, er am sichersten und bewußtesten die Kraft hat, das Große, das er preisgibt, eben während er es preisgibt, festzuhalten, zu achten, zu lieben, ja aufs Tiefste davon gerührt zu sein. Diese Rührung, die durch das Lachen selbst hindurchschimmert, ja wohl Tränen und Lächeln in *einem* Momente verbindet, ist das Charakteristische des Humors. Es ist in ihm der tiefste Ernst; dieser herrscht auch im Charakter des Humoristen vor, und J. *Paul* ist nicht der Einzige, der darauf aufmerksam gemacht hat, daß gerade ein melancholisches Volk, das englische, die meisten Humoristen zählt. Der Humor ist ein Kind des Hasses und der Liebe, der Weltverachtung und der weltumfassenden innigen Humanität, und nur darum vertraut sich ihm auch das Heilige zum Spiele an. Hat sich Gott durch seine Menschwerdung selbst zum Subjekte herabgelassen, so hat der Geist der Menschheit auch in sich selbst die Bürgschaft, daß die heilige Flamme auch im Scherze bewahrt wird. Diese Sicherheit, das Heilige festzuhalten, indem es dem Scherze preisgegeben wird, erprobt nun der Humor durch nichts mehr als durch die jedem humoristischen Genius zu Gebot stehende Kraft der *Selbstparodie*, durch jene liebenswürdige Demut der Selbstverlachung, vermöge deren der Humorist sich selbst, den er doch gewiß nicht wegwerfen will, am wenigsten schont und sich in demselben Momente als erhaben und klein, als stark und schwach, als Weisen und Toren darstellt. Diese Selbstpersiflage ist mit dem edelsten Selbstvertrauen nicht nur ver-

einbar, sondern vielmehr nur durch dieses möglich; denn derjenige, der keinen Glauben an sich hat, wird dieses Wagstück nicht leicht unternehmen, in der gerechten Sorge, es möchte mit der Verachtung ernst werden. Auch mag ein Mensch noch so sehr heruntergekommen sein: solang er noch humoristisch über sich selbst zu scherzen vermag, zeigt er, daß ihm die geistige Freiheit noch nicht abhanden gekommen ist. Daher können wir auch Falstaff nicht böse sein, weil er immer wieder mit freier Willkür über seiner Lumperei steht und das Verfolgen seiner gemeinen Zwecke als etwas Zweckwidriges weiß und bekennt. Von dem Bekenntnisse der von dem ernsten Gefühle ihrer selbst übermannten Schuld und Schwäche ist diese Selbstparodie zu leicht zu unterscheiden, als daß ein Wort hierüber zu verlieren wäre. Welche Freiheit dazu gehört, über eine Schwäche, mit der man sich behaftet weiß, zu scherzen, erkennt sich im gemeinen Leben am leichtesten daran, daß derjenige, der in eine Leidenschaft festgerannt ist, an einem einzelnen Zwecke, der es nicht verdient, mit ganzer Seele hängt, nicht leicht einen Scherz hierüber duldet, noch weniger darauf eingeht: tut er dies, so ist es ein Zeichen, daß er bereits angefangen hat, sich von dieser Verknöcherung zu befreien, daß er sozusagen seine Freiheit aus diesem Verwachsensein mit einem endlichen Zwecke wieder an sich gezogen hat und mit der Sicherheit des Selbstbewußtseins darüber schwebt. Nur ganz aufgeweckte Köpfe können beides zugleich, z. B. im Ernste verliebt sein und zugleich darüber scherzen. Wahre und geistvolle Geselligkeit ist ohne Humor gar nicht denkbar: es muß ein Geist der Flüssigkeit in der Unterhaltung sein, der das Festrennen des Gesprächs in einzelne Gegenstände, in den zähen Ernst der Behauptung und der Widerlegung mit leichter Ironie auflöst und das Gespräch weiterführt. Naturen, denen es mit Allem Ernst ist, die mit einfach substantieller Ehrlichkeit an ihren Grundsätzen und Bestrebungen haften, sind achtungswert: aber zum Gesellschafter möchte ich den Mann, der im praktischen Leben und Wirken diese Treue auch hat, aber bei einem Glase Wein auch die tiefe Weisheit des Satzes zu schätzen weiß, daß *Alles einerlei* ist.

Die Anlage zum Humor bleibt oft auf halbem Wege der Entwicklung zu einer höheren, poetischen Kraft stehen, und es muß daher ein *versöhnter* und ein *unversöhnter* Humor unterschieden werden. Der letztere ist daran zu erkennen, daß er es ungewiß läßt,

ob er die Idee in ihrem Untergange dennoch festhalte, oder ob nicht ein wirklicher Unglaube an dieselbe, eine geheime Verzweiflung im Hintergrunde laure. Von der Frivolität ist auch er noch wesentlich dadurch verschieden, daß diese über ihren Unglauben an die Idee uns gar nicht in Zweifel läßt und über den Untergang derselben keinen Schmerz fühlt. Callot-Hoffmann bewegt sich in dem unheimlichen Elemente des unversöhnten Humors. Jener halb wahnsinnige Kreisler, der Doppelgänger des Dichters, entwickelt einen Reichtum von phantastischem Humor, allein es ist uns bänglich zumute, wenn wir seine tollen Sprünge sehen, wir wissen keinen Augenblick, ob nicht unter der skurrilen Oberfläche die Raserei der Verzweiflung über die Kollisionen des Ideals mit der Wirklichkeit losbrechen werde. In den ernsten Partien zeigt sich der Grund hievon in der ganzen Lebensansicht Hoffmanns deutlich genug: er hält einen absoluten Gegensatz zweier Prinzipien fest und spricht von nichts lieber als von einem bösen, „bedrohlichen Prinzip", das dem Menschen nachstelle, im Finstern auf ihn laure; als ob das Böse wirklich ein Prinzip wäre! Als ob diese finsteren Schatten nicht wie wüste Träume entflöhen vor dem lichten, heiteren Tage der Freiheit! Heine fällt häufig um eine Stufe tiefer unter den unversöhnten Humor, da eine gewisse Gleichgültigkeit gegen den Untergang der Idee nicht selten zum Vorschein kommt, eine gewisse Perfidie und ein giftiger Egoismus, der nur sich selber hört; doch erhebt er sich zum unversöhnten Humor, wenn er mit wilder Lache bei den Widersprüchen der Welt verweilt; der versöhnte klingt nur selten an. Für die reinsten Repräsentanten des letzteren halte ich unter den Engländern Sterne und Goldsmith, unter den Deutschen J. Paul und Tieck. Den unendlichen Widerspruch von Höhe und Niedrigkeit in der Menschenwelt, die rührend komische Wahrheit, daß der große Mensch so klein, dieses weisheitsvolle Wesen so kindisch ist, schildern sie erfinderisch in den individuellsten Kollisionen, immer aber mild und mit Liebe; sie reizen nie zum wilden, verzerrten Lachen, sondern so verwegen sie das Edelste und Kleinste ineinanderspielen lassen, so ist doch der Grund, auf dem das Ganze ruht, Harmonie und Frieden. Der Humor ist voll Unschuld. Aber es ist nicht die einfache Unschuld eines Kindes, sondern eine solche, die durch innere Wehen, durch Zerrissenheit, Kampf, Schuldbewußtsein hindurchgegangen, sich wieder mit

ihrem Gott versöhnt hat. Diesen Kampf, die Erfahrung des Abfalls vom Unendlichen, die Kenntnis des Bösen, die Zerstörung der jugendlich schönen Illusionen setzt der Humor allerdings voraus; daher gehört er dem männlichen Geiste an und wird in seinem innersten Wesen dem weiblichen immer unzugänglich bleiben.

Bei der Untersuchung des Witzes entstand die Frage, in welchen verschiedenen Formen er sich näher äußere, und wir unterschieden unter anderen den bildlichen und den unbildlichen Witz. In der Lehre vom Humor kann eine solche Frage nicht entstehen, da es sich hier nicht um einzelne Fulgurationen einer komischen Kraft handelt. Der Witz macht immer nur einzelne Witze: der Humor ist eine Weltanschauung, ein Geist. Als poetische Tätigkeit bringt er ein Ganzes aus sich hervor, ein Kunstwerk, das von ihm durchdrungen ist. Will man dennoch die obige Kategorie anwenden, so muß man ihn bildlich nennen; denn er ist schaffend, produzierend, es ist zwar etwas Negatives und Auflösendes in seinem Wesen, aber wie die Auflösung mit dem Leben ewig zusammen ist, das eben zeigt er in einem umfassenden Gebilde, dessen adäquateste Formen die epische (der Roman nämlich) und die dramatische sind. Innerhalb dieses komischen Ganzen wird dann die Fülle einzelner komischen Bilder beweisen, daß der Humor mit dem Burlesken und mit dem bildlichen Witze sich am liebsten verbrüdert. Besonders liebt er es aber, in Verbindung mit dem Grotesken phantastisch aufzutreten. Spielt er überhaupt als unendliche Willkür mit der Welt, so wird er auch gerne die Erscheinung, die Gestalt in eine Art von Wahnsinn hineinziehen und ihre festen Umrisse zu einem wilden Taumel auflösen. Die Tiergestalt wird mit der Menschengestalt vermischt, das Leben mit dem Unorganischen, technische Gegenstände erscheinen als Glieder des menschlichen Körpers, Tische und Stühle sprechen, der Teufel setzt sich rittlings auf das Dach eines Klosters und reitet mit ihm davon, eine Nase wird zur zielend hinausragenden Flinte, läßt sich wie ein Perspektiv auseinanderschieben, der schwarze Herr Magister Pepser kann es nicht länger verbergen, daß er eigentlich eine Fleischmücke ist. Dort geht der Herr Archivarius Lindhorst im altfränkischen grauen Fracke; aber allmählich heben sich die Schöße, breiten sich als Flügel aus, und der alte Herr, der eigentlich nicht sowohl der Herr Archivarius Lindhorst ist, sondern vielmehr dem berühmten Geschlechte der Sala-

mander angehört, fliegt als Geier davon. Schon die alte Komödie kannte diese phantastische Verwirrung der körperlichen Welt; allein der romantischen und modernen Anschauung liegt sie noch viel näher, da diese die gesamte Natur als eine Verlarvung des Geistes ansieht, der jeden Augenblick diese Hülle durchbrechen und die Gestalten wechseln kann. Besonders liebt es der moderne Humor, die ganz gewöhnliche und prosaische, ja perückenmäßige Gestalt plötzlich ins Wunderbare übergehen und als ein Gefäß genialer geistiger Tiefe erscheinen zu lassen: welches Letztere namentlich Hoffmann in mehreren seiner Figuren unübertrefflich gelungen ist.

Der Humor entspricht genau der dritten Stufe des Erhabenen. Wenn in dieser der höchste Geist seine Triumphe feiert, so wird ebendieselbe erhabenste Größe dort dem Scherze preisgegeben. Im Tragischen sinkt die ganze Welt vor Gott zusammen; im Humor ist der ganze Olymp entvölkert, die Erscheinung absorbiert alles Göttliche und weiß es als ihre eigene Macht. Das echte Lustspiel müßte sich als reiner Gegensatz des Tragischen zu dieser Höhe erheben und die anderen Formen des Komischen zwar auch entfalten, aber nicht als seinen ganzen Gehalt. Unser gewöhnliches Lustspiel verweilt auf der ersten und zweiten Stufe; und von dieser Gattung gilt ganz die bekannte Bemerkung, daß ein Lustspieldichter nicht zu viel Witz (Humor) haben dürfe.

Ein paar Worte über den

subjektiven Eindruck des Komischen

mögen dasjenige ergänzen, was schon in der Darstellung seines objektiven Wesens Hiehergehöriges da und dort seine Stelle finden mußte.

Die Wirkung des Komischen ist ein Lachen. Ich sage „ein" Lachen; denn nicht jedes Lachen ist komischer Natur, und es ist daher zweckmäßig, den Ausdruck „das Lächerliche" nicht für das Komische zu gebrauchen. Streng auszuschließen ist von dem komischen, also überhaupt von dem ästhetischen Gebiete das Lachen, das aus einem bitteren Affekte hervorgeht, namentlich das ärgerliche Lachen des satirischen Ernstes, der Schadenfreude und das meckernde der Frivolität. Die Behauptung eines Hobbes, Addison und Anderer, daß das Gefühl der Überlegenheit über den verlachten Gegenstand der Grund

des Lachens sei, verdient in einer ästhetischen Untersuchung keine Widerlegung. Sie steht der Wahrheit direkt entgegen, was Flögel (Gesch. d. kom. Lit. 1, 55) recht nett nachweist, indem er sagt, der Verständige, wenn ihm selbst große Menschen Stoff zum Lachen geben, sehe die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur ein und denke, daß er in diesem Spitale auch sein Kämmerchen habe. Schon äußerlich unterscheidet sich das unästhetische Lachen sehr scharf von dem freien, sowohl im Tone, als auch in den Gesichtszügen, die sich nur dann zu vollkommener Heiterkeit aufgelöst in gutmütigem Glanze zeigen, wenn das Lachen von allen unreinen und säuerlichen Nebenmotiven frei ist.

Der körperliche Ausdruck der komischen Stimmung im Lachen hat so etwas Eigentümliches und Prägnantes der geistigen Bewegung, die dabei vor sich geht, Analoges, daß er zu den interessantesten Belegen der immanenten Einheit von Seele und Leib gehört. Nur die Gewohnheit macht es, daß es uns nicht mehr auffällt, wie ganz etwas Sonderbares doch dieses stoßweise Poltern ist, das, aus der Tiefe des Körpers mit fast unwiderstehlicher Macht dringend, sich durch die Atmungswerkzeuge Luft macht und wie mit magischer Gewalt die Umgebung, auch wenn sie den Grund des ersten Gelächters nicht kennt, anzustecken pflegt, und daß wir die Beschränktheit unserer Einsicht nicht bedauern, welche uns nicht möglich macht, in einer tiefsinnigen Durchdringung von Physiologie und Psychologie diese Einheit des Leibes und der Seele in ihre einzelnen Fäden zu verfolgen. Sonderbarerweise behauptet Kant gerade, während er über die Ähnlichkeit des Geistigen und Körperlichen im komischen Eindrucke sehr feine Bemerkungen vorbringt, der Genuß sei bloß ein körperlicher: „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts. Eben diese Verwandlung, die für den Verstand gewiß nicht erfreulich ist, erfreuet doch indirekt auf einen Augenblick sehr lebhaft. Also muß die Ursache in dem Einflusse der Vorstellung auf den Körper und dessen Wechselwirkung auf das Gemüt bestehen, und zwar lediglich dadurch, daß das Spiel der Vorstellungen ein Gleichgewicht der Lebenskräfte im Körper hervorbringt. — — Der Spaß muß immer etwas enthalten, welches auf einen Augenblick täuschen kann; daher, wenn der Schein in nichts verschwindet, das Gemüt wieder zurücksieht, um es mit ihm noch einmal zu versuchen,

und so durch schnell hintereinander folgende Anspannung hin- und zurückgeschnellt und in Schwankung gesetzt wird: die, weil der Absprung von dem, was gleichsam die Saite anzog, plötzlich (nicht durch ein allmähliches Nachlassen) geschah, eine Gemütsbewegung und mit ihr harmonierende, inwendige, körperliche Bewegung verursachen muß, die unwillkürlich fortdauert und Ermüdung, dabei aber auch Aufheiterung (die Wirkungen einer zur Gesundheit gereichenden Motion) hervorbringt. Denn wenn man annimmt, daß mit allen unsern Gedanken zugleich irgendeine Bewegung in den Organen des Körpers harmonisch verbunden sei, so wird man so ziemlich begreifen, wie jener plötzlichen Versetzung des Gemüts bald in den einen, bald in den andern Standpunkt, um seinen Gegenstand zu betrachten, eine wechselseitige Anspannung und Loslassung der elastischen Teile unserer Eigenweide, die sich dem Zwerchfell mitteilt, korrespondieren könne (gleich derjenigen, welche kitzliche Leute fühlen): wobei die Lunge die Luft mit schnell einander folgenden Absätzen ausstößt und so eine der Gesundheit zuträgliche Bewegung bewirkt, welche allein und nicht das, was im Gemüt vorgeht, die eigentliche Ursache des Vergnügens an einem Gedanken ist, der eigentlich nichts vorstellt.“ Der geistige Genuß beim Komischen ist, so wenig es Kant Wort hat, gerade durch diese Bemerkungen treffend angedeutet. Wie schon im physischen Lachen eine Mischung von Schmerz und Lust ist, ein Schmerz, der immer soeben entstehen will, und soeben sich wieder in Lust auflöst, bis am Ende beide Seiten sich zum seltsamsten Extreme steigern, wo man fast nicht mehr kann und doch noch muß, so auch in der geistigen Seite dieser Stimmung. Wenn im Erhabenen das Gemüt aus seiner Behaglichkeit durch einen andringenden Schmerz aufgerüttelt wird, der zwar auch, aber nur indirekt, mit einem Lustgefühle sich verknüpft, so beginnt die komische Stimmung mit dem bloß scheinbaren Annahen eines Schmerzes, der aber mitten in seinem Andringen abschnappt und sich in die reinste, unbedingteste Lust auflöst. Man beobachte nur, wie dem komischen Erzähler alle Gesichter angespannt horchen, bei der Katastrophe zuerst eine Pause von Staunen mit offenem Munde, dann aber das helle Gelächter eintritt. Jener sich ankündigende Schmerz rührt von dem scheinbaren Aufschwunge ins Erhabene her, mit welchem das Komische anhebt, indem es aussieht, als komme etwas Besonderes, das mehr sein will denn Andere: die

Lust beruht auf der plötzlichen Befreiung von dieser Anspannung. Diese Anspannung wiederholt sich dann in vergeblichen Versuchen, das Ungereimte dennoch zu reimen, aber nur, um sogleich wieder zu zerfließen, und so ergeht sich das Gemüt an der Skala des Gelächters in der unbedingtesten, zwecklos heitersten Willkür. Diese Lust hat aber einen tiefen, geistigen Grund, den wir nach der bisherigen Entwicklung gegen die Kantsche Ansicht nicht weiter zu verteidigen brauchen. Ich schließe diesen Abschnitt mit den schönen Worten Solgers: „— — — — Dies wunderliche Verhältnis denn, wo es uns recht deutlich auffällt, muß es nicht eine höchst wunderliche Wirkung auf unser Gemüt hervorbringen? Sieh nur, welch ein seltsamer Widerspruch darin ist, wenn wir auf der einen Seite bemerken, daß auch das Schöne, das verkörperte Wesen selbst, weil es Erscheinung sein muß, nicht unsern elenden Bedürftigkeiten und Jämmerlichkeiten entgehen kann, welches dem elenden Menschen eine fast boshafte Genugtuung gibt, indem er sich selbst damit vergleicht, und wenn doch zugleich eine edlere Freude in uns darüber erregt wird, daß auch das Schlechteste und das Gemeinste von dem Wesen und dessen Ausdruck durch die Schönheit nicht entblößt ist, sollte sich dasselbe auch auf eine etwas verzerrte Weise darin offenbaren. Beide Richtungen des Gemüts fallen aber da zusammen, wo sich dies Wechselverhältnis recht vollständig findet, wodurch sich eine ganz behagliche Befriedigung erzeugt, indem wir uns zugleich ganz gemein und darin ganz schön fühlen — — — eine Lust, in welcher wir bei dem einzelnen Lächerlichen über das ganze Zeitliche und über uns selbst, weil Nichtiges und Wesentliches für uns Eins und Dasselbe wird, unerbittert über das Gemeine und sehr demütig wegen des Edlen in uns, gemütlich lachen. Dieses Lachen ist die zeitliche Gestalt, in welche verwandelt uns ein Teil der reinsten Seligkeit vom Himmel wie ein erfrischender Tau herabgesandt wird, der uns zugleich von dem Elend der Gemeinheit und von der ermüdenden Bemühung um das Höhere zum glücklichen Gleichgewichte der Schönheit aufrichtet" (Erwin S. 250).

Diese letzteren Worte „zum glücklichen Gleichgewichte der Schönheit" eröffnen uns nun zweckmäßig die Rückkehr zum Schönen.

Rückkehr des Schönen in sich: das durch seine Gegensätze vermittelte Schöne.

In der Tat haben wir auf dem ganzen bisherigen Wege nur scheinbar das Schöne aus dem Auge gelassen. Im Tragischen ohnedies ward es uns klar, wie es sich aus diesem Kampfe von selbst wiederherstellend bewies, daß es nur ein Kampf innerhalb seiner selbst war. Auch das Komische geht in Wahrheit nicht über den Kreis des Schönen hinaus. Zwar es scheint nichts disharmonischer zu sein als das Komische, und daher nichts dem Schönen, das immer harmonisch ist, entgegengesetzter. Allein schon die Erfahrung beweist, daß es nur im Schönen ist. Die Forderung des Sokrates zwar im Symposion, daß der tragische Dichter zugleich der komische sein solle, hat vielleicht nur Shakespeare ganz erfüllt. Allein nicht nur würde dieser eine genügen als Beweis, daß nur der harmonische Geist auch das Komische auf den Grund erschöpfen kann, sondern auch wenn man einwenden wollte, daß der volle Humor nur in der Freiheit des modernen Selbstbewußtseins möglich sei, und hinzusetzen, daß kein moderner Dichter zugleich Humorist war und zugleich die reine, harmonische Schönheit schuf, auch dann wäre unsere Behauptung noch nicht verloren. Mit diesem Faktum hat es zwar seine Richtigkeit. Unsere größten Tragiker, Goethe und Schiller, sind keine Humoristen: bei Goethe zeigt sich Humor fast nur im Faust, bei Schiller fast nur in Wallensteins Lager. J. Paul, der Humorist, versteht umgekehrt im ernsten Gebiete die reine, volle Schönheit nie zu treffen, sondern gerät stets in einseitigen Idealismus. Sein Ideal hat zu wenig Fleisch und Blut, um schön zu sein; und gerade diese Einseitigkeit des idealen Ernstes nötigt ihn in den komischen Kontrast hinein. Nur behaupte man nicht, die komische Kraft sei mit dem harmonisch schönen Dichtergenius an sich unvereinbar und die Gabe der harmonischen Schönheit mit dem humoristischen. Man lese die Werke eines echten Humoristen: die harmonische Schönheit ist, wenn auch nicht zur wirklichen Gestalt ausgebildet, die stille Grundlage, der unsichtbare Geist in seinen Werken. Dies beweist der Eindruck, den sie in jedem gesunden Gemüte zurücklassen, der schöne Ernst, der überall hindurchschimmert, die Liebenswürdigkeit, mit der uns die Person des Dichters entgegentritt, und gewiß leugnet Niemand, daß J. Paul nicht im

bedenklichen, sondern im reinen Sinne des Worts eine schöne Seele ist. Was Goethe von Aristophanes sagt, kann man von jedem echten Komiker sagen, daß er ein ungezogener, aber doch ein Liebling der Grazien sei. Man betrachte in Fischarts „affentheurlicher, naupengeheurlicher Geschichtsklitterung" zwischen den kolossalen Zynismen das fünfte Kapitel, „wie sich Grandgoschier verheirath", und man frage noch, ob der Dichter, der dieses Kapitel schrieb, nicht ein schönes Gemüt hatte. Abraham a Santa Clara hat Stellen voll der reinsten Schönheit. Der Grund dieser Erscheinung liegt tief im Wesen der Sache: denn wenn der Scherz nicht dulden will, daß es eine sich isolierende Größe gebe, daß das ideale Moment der Schönheit sich ein Vorrecht anmaße, wenn er daher das Verhältnis umkehrt, das reale Moment über das ideale setzt, so tut er dies ja aus Auftrag der Schönheit, welche beiden Momenten gleiche Rechte gönnt, und es läßt sich daher allerdings ein poetischer Genius denken, welcher das Erhabene in seinen herbsten Kämpfen darstellte und zugleich das Komische noch tiefer erschöpfte als Shakespeare, welcher aus diesen Gegensätzen in einer vollkommenen, dramatischen Schöpfung die volle, harmonische Gestalt der Schönheit resultieren ließe. Haben wir aber auch kein poetisches Produkt, das diese Aufgabe vollkommen löste, so muß sie doch wissenschaftlich im Systeme der Ästhetik gelöst werden, und ich glaube, durch die ganze bisherige Entwicklung darauf hingeführt zu haben.

Aus dem wirklichen Leben mag angeführt werden, daß Schauspieler und Dichter, die im Komischen ihre Kraft haben und nicht im Gebiete der reinen, idealen Schönheit, häufig ihre Grenze verkennen, ja das Lob, das man ihnen als Komikern zollt, sehr unbefriedigt aufnehmen. Dies ist eine Schwäche, aber eine sehr natürliche; denn sie beruht auf dem dunkeln Gefühle, daß das Komische nur ein Bruchstück des Schönen sei, und auf dem Wunsche, dasjenige ganz zu besitzen, von dem man ihnen die eine Seite zuerkennt; sie meinen, was objektiv sich gegenseitig bedingt und voraussetzt, müsse auch im Subjekte beieinander sein, was möglich, aber selten ist.

Gehen wir aber auf den einfachen, metaphysischen Grund der inneren Einheit des Erhabenen, Komischen und Schönen zurück. Das Schöne erschien zunächst als einfache Position. Dann trat darin die

Negation ein, indem zuerst sein sinnliches Moment im Erhabenen negiert wurde. Das Komische drehte die Sache um und negierte diese erste Negation. Wir haben also eine Negation der Negation. Duplex negatio affirmat; aus der doppelten Verneinung springt wieder das bejahende Wesen, das Schöne, hervor.

Wie diese Rückkehr ins Schöne sich auch im subjektiven Eindrucke zeige, liegt schon in dem, was oben gelegentlich über den Eindruck des Schönen gesagt wurde. In der Wahrnehmung des einfach Schönen durchdringen sich Ernst und Heiterkeit in ungeschiedener Einheit: in der erhabenen Stimmung bekommt der Ernst, in der komischen die Heiterkeit das Übergewicht; aber dort sahen wir den Schmerz in ein wohltuendes Gefühl der Beruhigung übergehen, hier durch den Scherz eine edle Rührung schimmern, und so stellt sich das Gleichgewicht der rein ästhetischen Stimmung aus diesem wechselnden Überwiegen ihrer Bestandteile als eine reiche harmonische Einheit dieser verschiedenen Empfindungen wieder her.

Mehr als diese allgemeinen Bemerkungen hat die Ästhetik über die vermittelte, aus dem Kampfe in sich zurückgekehrte Schönheit nicht zu sagen. Die ganze Entwicklung der Begriffe des Erhabenen und Komischen ist selbst die Lehre von derselben. Weswegen ich auch der logischeren Einteilung, welche diesen letzten Punkt zum dritten Hauptabschnitte gemacht und das Erhabene und Komische im zweiten zusammengefaßt hätte, die mehr symmetrische vorzog, welche diesen letzten Punkt, ohne ihm eine besondere Nummer anzuweisen, als Resultat des Ganzen an das Ende stellt und dem Erhabenen und Komischen die Nummern II und III zuteilt.

Schlußbemerkung.

Die bisherige Entwicklung umfaßte den Inhalt des ersten oder metaphysischen Teils der Ästhetik. Der weitere Gang der Wissenschaft hat sofort nachzuweisen, wie dieser in sich zurückgegangene und gesättigte Kreis des Schönen sich als eine reale Welt verwirklicht, aus dem Gebiete des Begriffs seinen Gehalt zu substantieller Wirklichkeit, zur Existenz entläßt. Wo das Schöne, von dessen Begriffe bisher die Rede war, eigentlich zu finden sei, darüber enthält dieser erste Teil zwar Winke, aber keine entscheidende Antwort. Es wurden zwar

vielfache Beispiele aus dem Reiche der Natur- und Kunstschönheit aufgenommen, in der Lehre vom Tragischen erlaubte sich diese Abhandlung sogar auf die Geschichte der Poesie weitläufiger einzugehen, als das System der ganzen Ästhetik in seiner strengen Ökonomie an diesem Orte erlauben würde. Doch galten diese Beispiele hier nur als Beispiele, die aus ihrem Zusammenhang, aus den späteren Abschnitten, in die sie als Glieder gehören, durch eine Antizipierung herausgezogen wurden. Denn freilich kann man diese Beispiele nicht wohl entbehren, da die Idee des Schönen als bloße Idee nur in der Wissenschaft existiert, welche aus der gesamten Wirklichkeit den reinen Begriff abzieht. Wenn in der Lehre vom Erhabenen das Erhabene der Natur einen selbständigen Teil bildete, wenn in der Lehre vom Schönen das Naturschöne vom geistig Schönen relativ unterschieden wurde, so zähle man dies jedoch nicht zu dem Antizipierten. Denn es wurde hiedurch darüber nichts bestimmt, ob das Erhabene der Natur mehr in der wirklichen oder in der durch Kunst dargestellten Natur zu treffen sei; der Gegensatz der natürlichen und geistigen Schönheit ist nicht mit dem der Natur- und Kunstschönheit zu verwechseln. Vielmehr wenn im Verlaufe der Ästhetik das Naturschöne einen eigenen Teil bildet, so gehört in denselben auch die geistige Schönheit, sofern sie unmittelbar in der Wirklichkeit vorkommt. Auch das subjektiv Erhabene und Tragische kommen in der Wirklichkeit vor, und fallen insofern in die Lehre vom Naturschönen. Kurz über die Frage, ob das Schöne mehr in der unmittelbaren Wirklichkeit oder in der Kunst zu treffen sei, wird in diesem ersten Teile nichts entschieden. Es ist nur so viel gewonnen, daß die späteren Teile des Systems sich auf den ersten, der die elementarische Grundlage des Ganzen bildet, auf allen Punkten zurückberufen können.

So verhält sich denn der hier teilweise ausgeführte erste Teil der Ästhetik zu der ganzen übrigen Wissenschaft wie der Keim zum Baume, wie nach Hegel die Logik zu der gesamten Philosophie. Die erste Form, in welcher die abstrakte Idee des Schönen sich zu einem wirklichen Dasein entäußert, ist die Naturschönheit. Diese erste Existenz des Schönen ist unvollkommen und mangelhaft, das Schöne gibt sich eine höhere Existenz im menschlichen Geiste, der als Phantasie die Idee der Schönheit durch Anschauung der Natur in sich ausbildet, aber die bloße Naturschönheit zum Ideale läutert. Das Naturschöne ist

die bloß objektive, die Phantasie die bloß subjektive Existenz des Schönen. Diese zwei einseitigen Formen der Existenz des Schönen bilden wohl am zweckmäßigsten zusammen den zweiten Teil des Systems. Die Lehre von der Phantasie befaßt namentlich die historischen Hauptformen, die das Schöne im Verlaufe der Kunstgeschichte annahm, in sich; denn der Grund dieser Verschiedenheit der historischen Kunstideale war ein innerer und lag in der durch die Religion begründeten Modifikation der Phantasie. Der dritte Teil sodann bildet die Lehre von der Kunst als der höheren Einheit jener einseitig objektiven und einseitig subjektiven Existenz des Schönen, indem sie als eine zweite, aber aus dem Geiste reproduzierte Natur zu fassen ist. Somit bekämen wir folgende Skizze.

I. Das Schöne an sich, sein allgemeiner Begriff. Metaphysik des Schönen.

1. Das einfach Schöne.
2. Das Erhabene.
3. Das Komische.

Rückkehr des Schönen in sich als vermittelte Einheit dieser Gegensätze.

II. Das Schöne in einseitiger Existenz.

1. Objektive Existenz des Schönen in der unmittelbaren Wirklichkeit der natürlichen und geistigen Welt: Naturschönheit.
2. Subjektive Existenz in der Phantasie.

A. Die verschiedenen Kräfte der Phantasie und die Grade der Ausstattung des Subjekts mit denselben.

(In diesen Teil fällt streng genommen die Lehre von den verschiedenen Formen des Komischen, die wir oben in anderem Zusammenhange ausführten.)

B. Die Weltalter der Phantasie.
Die orientalische verhält sich zu diesem historischen Entwicklungsgange als Ausgangspunkt, Vorhalle.

a) Die klassische,
b) die romantische,
c) die moderne Phantasie.

III. Entäußerung der Phantasie zur Kunst, zum höheren subjektiv-objektiven Dasein der Schönheit.

1. Das Kunstwerk überhaupt und sein Wesen.
2. Die verschiedenen einzelnen Künste, eine Stufenleiter, deren Gipfel die Poesie ist, in welcher erst die Idee des Schönen ihren ganzen Inhalt zu adäquater Existenz entfaltet; höchster Gipfel der Poesie die Tragödie als Mikrokosmus.

(Stuttgart, Druck und Verlag von Imle & Krauß, 1837.)

Plan zu einer neuen Gliederung der Ästhetik.

Es ist unter den Gebieten der geistigen Wirklichkeit wohl keines, in welches Hegel seine Philosophie mit solcher Flüssigkeit hineingeführt hat, als die Welt des Schönen; seine Vorlesungen über Ästhetik sind gleich vortrefflich in Vollständigkeit des Materials wie in inniger Durchdringung desselben; die Idee des Schönen breitet sich hier in organischem Wuchse zu dem reichen Baume der wirklichen Kunstwelt aus, der selbst in seine einzelnen Äste mit jener Liebe verfolgt wird, mit welcher große Philosophen das Schöne, diese unmittelbare Wirklichkeit der spekulativen Idee für die Anschauung, immer zu einem Lieblingsgegenstande ihrer Forschungen gemacht haben. Dennoch glaube ich mehrere Punkte gefunden zu haben, auf welchen diese Wissenschaft über die große Leistung des Meisters bereits hinausgehen kann. Ich beabsichtige eine Herausgabe meiner Vorträge über Ästhetik in der Form eines Handbuchs für Vorlesungen, worin ich mein System ausführen werde; da jedoch meine Berufsgeschäfte diese Arbeit aufzuschieben nötigen, so teile ich inzwischen den Plan desselben auf diesem Wege mit. Indem ich nun die genannten Punkte, deren abweichende Behandlung eine wesentlich verschiedene Gliederung des Ganzen mit sich bringt, hier aufzeige, wird man finden, wie vollkommen das System nach meinem Plane sich abrundet, wie reinlich der Kreis in sich selbst zurückkehrt.

Daß das Gesetz der Dreigliedrigkeit gleichförmig das Ganze wie die Teile meiner Anordnung beherrscht, wird bei denen, welche mit dem Prozesse des Geistes vertraut sind, keiner Rechtfertigung bedürfen. Solchen, welche außer der Philosophie stehen, wird es vielleicht als ein Anhaltspunkt für den Vorwurf abstrakter Kategoriensucht erscheinen, daß dieses Gesetz unter dem von Teil zu Teil sich erneuernden Namen des Objektiven, Subjektiven und des Objektiv-Subjektiven wiederkehrt. Wirklich, wenn man mir beweisen könnte, daß ich von der metaphysischen Kategorie ausging und den Stoff in sie hineinzwängte, wäre der Vorwurf so gerecht wie überall, wo eine falsche Abstraktion einen realen Gegenstand in ein fertiges Fachwerk preßt. Ich habe aber diese Einteilung nirgends gesucht und bin nach

vielen verschiedenen Bemühungen, meinen Stoff zu gliedern, immer von diesem selbst und dem ihm inwohnenden Gesetze auf sie geführt worden. Die Sache hat sich von selbst so gemacht, ich bin unschuldig daran. Dies ist für jetzt eine bloße Versicherung, den Beweis muß die Ausführung liefern. Eigentlich müßte jener Terminus noch viel öfter auftreten, als ich ihn gebraucht habe, ich verbarg ihn an mehreren Orten unter herkömmlichen ästhetischen Benennungen, vielleicht aus einer gewissen Schwäche, welche denen, die eine Sache nicht verstehen und aus Mangel an Gründen gerne lachen, nicht allzuviel Stoff geben wollte.

Zuerst nun kann ich mich mit dem Inhalte, welchen Hegel dem ersten Teile seines Systems gegeben hat, nicht einverstanden bekennen. Derselbe handelt von der Idee des Kunstschönen oder dem Ideal im Allgemeinen, und zwar im ersten Kapitel von dem Begriffe des Schönen überhaupt, im zweiten von dem Naturschönen, im dritten von dem Kunstschönen oder dem Ideale selbst. So enthält dieser Teil nach meiner Ansicht sowohl zu wenig als zu viel. Zu wenig, weil der allgemeine Begriff des Schönen eine Reihe von Momenten in sich schließt, welche Hegel an diesem ihrem Orte gar nicht aufführt, sondern in die weiteren konkreten Teile verweist, wovon nachher. Zu viel, weil bereits hier das Naturschöne und das Ideal abgehandelt wird, und daraus erfolgt zunächst ein weiteres Zuwenig. Soll nämlich schon in diesem ersten Teile die erste reale Existenz des Schönen, das Naturschöne, seine Stelle finden, so geschieht es, um so schnell als möglich zu der höheren Form, worin die Naturschönheit ihre geistige Umgestaltung fordert, zum Kunstideal, fortzueilen; darüber kommt dieses Kapitel viel zu kurz weg, und es sind wesentliche Sphären des Naturschönen übergangen, wie ich beweisen werde. Das Ideal nun, wovon das dritte Kapitel handelt, ist, zugegeben auch, daß es schon in diesen Teil gehöre, für dieses sein anfängliches Auftreten viel zu objektiv gefaßt, und hier ist also wieder der Fehler des Zuviel. Hegel zieht schon hier die Götterwelt, er zieht das Ideal in der Bewegung der Menschenwelt, nämlich den Weltzustand, den die ideale Anschauung fordert, die ideale Situation, die ideale Handlung, er zieht sogar die äußerliche Bestimmtheit des Ideals hier schon herbei, und erst nachher handelt er vom Künstler und seinen subjektiven Kräften, Phantasie, Genie usw.

Der Grund dieses Verfahrens liegt darin, daß Hegel, was erst bewiesen werden soll, als bewiesen aus dem Systeme der Philosophie voraussetzt, daß nämlich die wahre Wirklichkeit des Schönen nur die Kunst sei; daher springt er über Alles, was dem Begriffe des Kunstschönen eigentlich vorangeht und ihm daher hindernd im Wege liegt, mit zu großer Kürze weg. Die Ästhetik muß allerdings mit einem Lehnsatze beginnen; es ist die Idee, die absolute Einheit des Denkens und Seins, deren Begriff sie aus der Metaphysik entlehnt. Von hier aus hat sie den abstrakten Begriff des Schönen durch einen weiteren Lehnsatz zu finden, nämlich folgendermaßen. Die absolute Einheit des Denkens und Seins ist nicht ein bloß subjektiver Begriff, sie kann aber auf keinem einzelnen Punkte des Raums und der Zeit als solche zur Erscheinung kommen, sondern sie verwirklicht sich nur in allen Räumen und im endlosen Verlaufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Prozeß der Bewegung. Diese Realität der Idee, welche, obwohl wahrhaft wirklich, doch niemals der Anschauung gegeben ist, genügt jedoch dem Geiste nicht, er soll vielmehr gemäß dem alle Sphären seiner Tätigkeit beherrschenden Gesetze, wonach jede Wahrheit zuerst in unmittelbarer Form objektiv vor ihm auftritt, dieselbe auch als eine unmittelbar wirkliche anschauen. Diesem Gesetze entsprechend erzeugt sich der Schein, daß ein einzelnes sinnlich Daseiendes seinem Begriffe absolut entspreche, daß also in ihm zunächst eine bestimmte Idee und dadurch mittelbar die absolute Idee vollkommen verwirklicht sei. Dies ist zwar insofern bloßer Schein, als in keinem einzelnen Wesen sein Begriff vollkommen realisiert sein kann; da aber die absolute Idee nicht ein leerer Gedanke, sondern allerdings im sinnlichen Dasein, nur nicht im Einzelnen, wahrhaft wirklich ist, so ist es nicht leerer Schein, sondern Erscheinung. Diese Erscheinung nun ist das Schöne. Das Schöne ist also die Idee in der Form begrenzter Erscheinung. Es ist eine einzelne Erscheinung, und diese Erscheinung drückt durch ihre Form nichts aus als ihren Begriff, so daß in diesem nichts ist, was nicht sinnlich erschiene, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck des Begriffs wäre, wodurch eben die Einheit des Begriffes und des Seins, also die Idee, zur Erscheinung kommt. Wo und wie nun diese Erscheinung oder das Schöne da sei und zustande komme, ob in der Natur oder in der Kunst oder wo sonst, dies wissen wir an dieser Stelle noch nicht; es

ist nur gefordert, daß sie da sei, und diese Forderung stützt sich auf das Gesetz, worauf diese Deduktion beruht, daß nämlich jede Wahrheit dem Geiste zuerst in der Form der Unmittelbarkeit objektiv gegenübertrete; dieses Gesetz ist also die zweite Voraussetzung, welche die Ästhetik aus dem abstrakten Teile der Philosophie herübernehmen muß. Hiemit ist aber auch der Begriff des Schönen an sich gefunden, und er ist nun, ehe man einen Schritt in der Untersuchung, wo und wie denn dieser Begriff nun seine Existenz habe, weiter geht, in seinen Momenten zu entwickeln. Dies ist eine so umfassende Aufgabe, daß schon darum von den weiteren Aufgaben der Ästhetik keine in diesem Teile schon zur Erledigung kommen kann; der tiefere Grund aber, warum nur der abstrakte Begriff des Schönen, abgesehen von aller Verwirklichung, hier zur Sprache kommen darf, liegt in dem logischen Prozesse des Begriffes überhaupt, den ich hier als bekannt voraussetze. Die Momente nun, von denen es sich handelt, sind die des einfach Schönen, des Erhabenen und des Komischen, wie ich solche in meiner kleinen Schrift: „Über das Erhabene und Komische, ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen" als die Gestaltungen einer organischen inneren Bewegung im Begriffe des Schönen aufgewiesen habe. Ich habe in dieser Schrift die Gründe ausgeführt, warum jene Begriffe notwendig im ersten allgemeinen Teile abgehandelt werden müssen. Wo immer Schönes zur Existenz kommt, da treten neben der kampflosen Grazie des einfach Schönen auch die Gegensätze des Erhabenen und Komischen hervor, im Naturschönen wie in jeder historischen Form des Ideals und in jeder besonderen Gattung der Kunst; es sind also Unterschiede, die im Wesen des Schönen an sich liegen und da entwickelt werden müssen, wo dieses dargestellt wird, nicht aber in das weitere System unter die Lehre von einzelnen bestimmten Existenzformen des Schönen verzettelt werden dürfen. Hegel führt z. B. das Erhabene im zweiten Teil als ein Merkmal der symbolischen Kunstform, insbesondere als Prinzip der orientalischen Mystik und der mosaischen Religion auf. Allein dies ist schon eine eigentümlich bestimmte Form des Erhabenen; erhaben ist auch Jupiter, erhaben der tragische Konflikt, der bei Hegel in der Lehre vom Ideale vorkommt, erhaben erscheinen gewisse Formen des Naturschönen im Unterschiede von anderen, erhaben der dorische Baustil im Gegensatze gegen den ionischen usw.; das Erhabene der orienta-

lischen Kunstform ist teils ein formloses, teils ein abstraktes Erhabenes, was also durch besondere konkrete Merkmale vom Erhabenen überhaupt und ebenso von anderen realen Formen des Erhabenen sich unterscheidet, den allgemeinen Begriff des Erhabenen somit bereits voraussetzt. Ebenso verhält es sich mit dem Komischen. Hegel führt es teils unter der Lehre von der Auflösung der klassischen Kunstform in der Gestalt der Satire, teils im Abschnitt von der Auflösung der romantischen Kunstform in der Gestalt des Humors, endlich im dritten Teile als Prinzip der Komödie auf. Allein das Komische ist ebenfalls eine Macht, die überall hervortritt, wo überhaupt das Schöne existiert. Einzelne Gestalten des Naturschönen fallen unter den komischen Gesichtspunkt, wie andere unter den erhabenen; die Orientalen hatten schon ihre Komik, und konnten die Griechen ihre berühmte Komödie schaffen, so muß das Moment der Komik schon in ihrem ästhetischen Ideal überhaupt enthalten gewesen sein; unter den Künsten ferner ist es keineswegs nur die Poesie, welche das Prinzip des Komischen zutage fördert, sondern schon die Malerei bildet es aus im Genre, ja selbst die Plastik hat im Bacchischen Kreise ihre eigene, wiewohl mäßige Komik. Das Komische muß also ebenfalls schon im Wesen des Schönen an sich liegen und in der Lehre von demselben entwickelt werden.

Was nun die Durchführung dieser Momente im ersten allgemeinen Teile betrifft, so habe ich seit der Erscheinung meiner genannten Schrift mehrere mangelhafte Stellen derselben in meinen Vorlesungen über Ästhetik zu verbessern gesucht, insbesondere den Begriff des Komischen gründlicher entwickelt, und zwar so, daß alle bedeutenderen Definitionen desselben, welche bis jetzt in der Philosophie des Schönen hervorgetreten sind, als Momente in meiner Entwicklung auftreten. So fand denn auch die Definition Ruges ihre Stelle, welche das Komische als Selbstbesinnung des Geistes in seiner Trübung, als Wiedergewinn der Persönlichkeit aus der Verstrickung ins Endliche durch Besinnung des Geistes in seiner unwahren Gestalt auf seine wahre bestimmt. Nur hat Ruge die verschiedenen Formen der Verstrickung oder Trübung nicht geordnet, sondern bloß beispielsweise aufgegriffen, indem er bald Verirrungen aus Zerstreutheit, bald Trübungen durch Unsittlichkeit anführt, während ich meine Darstellung dadurch wesentlich ergänzt habe, daß ich die Stufenleiter

der verschiedenen Gestalten des Erhabenen, das durch Störung komisch wird, oder nach Ruges Ausdruck der Verstrickung des Geistes ins Endliche, verfolge. Dies ist übrigens keine bloße Wiederholung der in der Lehre vom Erhabenen selbst aufgeführten Formen. Es kehrt hier zwar allerdings im Allgemeinen dieselbe Linie wieder, wie dort, aber der Gesichtspunkt ist ein anderer, denn jetzt fragt es sich, welche dieser Formen dem komischen Prozesse verfallen können, welche nicht. Daher fällt z. B. sogleich das Erhabene der unorganischen Natur weg, weil es niemals Gegenstand der Komik sein kann. Die Reihe beginnt mit den Entstellungen der organischen Gestalt, wodurch sie im Widerspruch mit ihrem Begriff ins Mechanische, oder, bei dem Menschen, ins Tierische herabsinkt, und sie schließt mit den höchsten Tätigkeiten des Geistes, wo zu untersuchen ist, ob auch das absolute Verhalten des Geistes in der Form der Religion dem Komischen verfallen und unter welchen Bedingungen eine solche Komik dem Vorwurf der Frivolität sich entziehen könne. Das reichste Gebiet der Komik bilden natürlich die Verirrungen des praktischen, insbesondere des sittlichen Geistes, wie dies auch Ruge (S. 111 f. Schrift: Neue Vorschule der Ästhetik) erklärt. Aus der Darstellung dieser Stufenleiter geht jedoch noch nicht die Einteilung des Komischen hervor, denn nicht der Stoff, welcher der Komik unterworfen, sondern die Form, in welcher er dem Lachen preisgegeben wird, bildet den Grund derselben. Meine frühere Einteilung in Burleske, Witz und Humor, welche den drei Formen des Erhabenen: Erhabenheit der Natur, des Subjekts, des absoluten Geistes so angemessen entspricht, habe ich beibehalten. Ich meinte früher durch die Aufführung dieser Formen eine Antizipation aus der Lehre von der Phantasie zu machen, weil der subjektive Anteil, der bei der Entstehung des Komischen unmittelbarer einleuchtet, als bei der Entstehung des Erhabenen, hier in den psychologischen Benennungen sogleich zutage liegt. Der Einteilungsgrund ist aber nichtsdestoweniger ein ganz objektiver, denn es ist allerdings die objektive Gestalt des Erhabenen, welche jedesmal wechselt und mit sächlicher Notwendigkeit ein anderes subjektives Verfahren in der Auflösung des erhabenen Scheines fordert. In der Burleske wird ein Erhabenes, das sich, wiewohl es übrigens jeder Stufe der Erhabenheit angehören kann, in sinnlich handgreiflicher Form aufdrängt, ebenso handgreiflich vernichtet, im

Witze der verständige Zusammenhang der Gedanken durch einen Unsinn, der den Schein eines neuen Sinnes annimmt, durcheinander geworfen, im Humor verwickelt sich das absolut Erhabene, das in die geistigen Tiefen der Persönlichkeit niedergestiegen ist, mit dem unendlich Kleinen, womit es behaftet bleibt, zum komischen Widerspruch in einem und demselben Bewußtsein. Es sind also allerdings verschiedene Gestaltungen des der Komik verfallenden Erhabenen selbst, wodurch diese Einteilung begründet wird; es könnte daher hier von Neuem der Vorwurf einer Wiederholung entstehen, da schon in der allgemeinen Lehre vom Komischen die verschiedenen Formen des Erhabenen, wiewohl unter einem neuen Gesichtspunkte, durchgangen werden mußten. Allein dann würde man übersehen, daß die Auffassung jetzt abermals eine andere ist. Es können nämlich in jeder der drei Stufen des Komischen alle Formen des Erhabenen Gegenstand des Lachens werden, wie denn z. B. in der Burleske schon das unendlich Erhabene in den bekannten Narren- und Esels-Festen an die Reihe kam, aber freilich das unendlich Erhabene in der vergröberten Form, die es in der Kirche des Mittelalters angenommen hatte. Der Unterschied dieser Stufenfolge des Erhabenen, welche meiner Einteilung des Komischen zugrunde liegt, von der Stufenfolge in der Lehre vom Erhabenen selbst und von der analogen Aufzählung in der allgemeinen Lehre vom Komischen ist in den verschiedenen Graden der subjektiven Vertiefung des Erhabenen begründet. Wird also z. B. die Religion als sichtbare Kirche in handgreiflichen Possen der Satire unterworfen, so ist dies Burleske, wird der Verstandes-Widerspruch ihrer Lehren komisch aufgewiesen, so ist dies Witz, wird dagegen das Leben der Religion im innersten Bewußtsein als behaftet mit kleinlichen Eigenschaften der Persönlichkeit aufgewiesen, so ist dies Humor. Wenn ich oben sagte, der Einteilungsgrund des Komischen sei und bleibe ein objektiver, so gerate ich mit dieser Behauptung dadurch keineswegs in Widerspruch, daß ich jetzt die verschiedenen Grade subjektiver Vertiefung des Erhabenen als Einteilungsgrund nenne. Objektiv bleiben diese Unterschiede noch immer, wenn man unsere Erörterung mit einer bloß psychologischen vergleicht, welche die komischen Kräfte, abgesehen von der Frage, was durch sie komisch dargestellt werde, als rein subjektive Erscheinungen untersucht. Die Parallele zwischen der Stufenfolge in der Lehre vom

Komischen und im Erhabenen bleibt übrigens stehen, denn das sinnlicher aufgefaßte und eben darum handgreiflicher eludierte Erhabene entspricht auch so dem Erhabenen der Natur durch die, beiden gemeinsame, Kategorie der Unmittelbarkeit, der Witz durch den subjektiven Charakter der in ihm waltenden Verständigkeit entspricht dem Erhabenen des Subjekts usw.

In diesem Abschnitt vom Komischen glaube ich ferner einige wesentliche Verbesserungen in der Unterabteilung der einzelnen Formen gefunden zu haben, insbesondere in der Lehre vom Witze und vom Humor. Den Witz teile ich in einen unmittelbaren oder (nach Jean Pauls Benennung) akustischen, einen abstrakten und einen anschaulichen ein. Jene erste Form besteht in der Art des Wortspiels, die sich an die bloße Ähnlichkeit des Klanges hält und die z. B. bei Fischart und Abraham a Santa Clara eine so große Rolle spielt; sie ist die unmittelbarste, sinnlichste Form des Witzes. Dasjenige Wortspiel, das sich nicht an den Klang, sondern an die Vieldeutigkeit der Wörter hält, um den Schein eines Sinnes im Unsinn hervorzubringen, fällt auf den Übergang zur zweiten Form des Witzes, der abstrakt verständigen, deren Gebiet das ganze weite Reich des logischen Zusammenhangs und der unendlichen Möglichkeiten seiner Zerstörung bei fortbehaupteter Erhaltung bildet. Diese Gattung ist deswegen nicht weiter einzuteilen, weil geradezu alle Kategorien der Logik aufgezählt werden müßten, denn alle können dem abstrakten Witze zum Gegenstande dienen. Ich nahm in meiner Schrift Jean Pauls Einteilung in antithetischen und synthetischen Witz auf, allein sie läßt sich nicht halten, denn jeder Witz ist antithetisch und synthetisch zugleich, indem er eine logische Kategorie als Verbindung von Begriffen zugleich geltend macht und durch plötzliche Einführung eines widerstrebenden Begriffes zugleich aufhebt. Die dritte und höchste Form des Witzes ist der anschauliche, d. h. der vergleichende, denn hier tritt an die Stelle des abstrakt verständigen Spieles schon eine plastische Kraft der Phantasie. Den Einteilungsgrund der Gattungen des Witzes bildet nämlich überhaupt der verschiedene Anteil des in allem Ästhetischen wesentlichen sinnlichen Moments. Das akustische Wortspiel ist sinnlicher Art, aber das Sinnliche tritt in der Armut der ersten Unmittelbarkeit auf, der abstrakte Witz ist unsinnlich, der vergleichende aber fordert eine Sinnlichkeit höherer Art, nämlich kraft der Anschau-

ung, wiewohl dieselbe nicht organisch bedingend wirkt, indem Gedanke und Bild nur durch das äußerliche Band des tertium comparationis aufeinander bezogen werden. Übrigens sieht man, wie ich durch diese zwanglose Einteilung wiederum eine Parallele mit der Einteilung des Erhabenen und des Komischen überhaupt gewinne. Denselben Vorteil gewährt mir folgende Unterscheidung verschiedener Formen des Humors. In meiner Schrift über das Erhabene und Komische wußte ich nur zwei Formen des Humors aufzuführen, einen unversöhnten und einen versöhnten. Ich setze aber nun als erste Form einen naiven Humor, dem ein Bewußtsein des unendlichen Weltwiderspruchs zwar schon zugrunde liegt, aber nur erst auf dunkle Weise. Es ist der Humor der derbgesunden, ungebrochenen Persönlichkeit, welche die Übel der Welt und die Schwächen des Menschengeschlechts allerdings kennt, aber nicht die unendliche Vertiefung des Geistes bedarf, um sich über diesen Schmerz zu erheben, sondern nur die unüberwindliche Naturkraft angeborener Fröhlichkeit, worin die Gewißheit, daß der Geist der Welt alle seine Behaftung mit dem unendlich Kleinen und Niedrigen zu ertragen und zu überwinden fähig sei, noch als Instinkt auftritt. Eine solche Natur ist z. B. der Bastard Faulconbridge im König Johann, der kraftstrotzende Percy im Heinrich IV., der von Lebensübermut sprudelnde Mercutio in Romeo und Julie. An der Grenze stehen teils solche Persönlichkeiten, welche schon einer bewußteren Anstrengung des Geistes bedürfen, um über einen Schmerz, der ihre Natur zu brechen droht, durch Selbstironisierung Herr zu werden und so die angeborene Heiterkeit zu bewahren, wie Rosalinde in: „Wie es euch gefällt"; teils solche, welche tief in die Verdorbenheit der Welt verstrickt, dem Bewußtsein ihrer Schlechtigkeit verfallen sind, aber in jedem Moment durch ein Bewußtsein dieses Bewußtseins sich spielend selbst absolvieren, wie der unsterbliche Falstaff. Als zweite Form folgt dann der unversöhnte Humor eines Hamlet, in der modernen Welt eines Byron, E. Th. A. Hofmann, Heine; als dritte der versöhnte, wohlwollende eines Goldsmith, Jean Paul.

So viel über meine Gliederung des ersten Teils der Ästhetik. Man wird bemerken, daß der eigentliche Einteilungsgrund, der hier durchgeführt ist, bereits der des Objektiven, Subjektiven und Objektiv-Subjektiven ist. So zunächst in der Einteilung des Ganzen. Das Erhabene ist die objektive Form des Schönen, denn das ideale Mo-

ment tritt hier überwachsend als überwältigende Macht vor das Subjekt; das Komische dagegen beruht auf der unendlichen Freiheit des Subjekts, das im Bewußtsein, die wahre Gegenwart der Idee in sich selbst zu tragen, jede Erscheinung derselben, welche die Miene einer objektiven Macht annimmt, in ihre Widersprüche auflöst; die Einheit des Objektiven und Subjektiven endlich ist das ganze, durch den Gegensatz dieser beiden in ihm vereinigten Formen in sich zurückkehrende, das erfüllte Schöne. In den Unterabteilungen kehrt dasselbe Prinzip der Unterscheidung durchgängig wieder; das Erhabene der Natur ist objektiv, das Erhabene des Subjekts bezeichnet seine Kategorie schon durch seinen Namen, das Erhabene des absoluten Geistes ist objektiv-subjektiv, denn es ist die Manifestation der Weltordnung, welche sich zwar der Subjekte als ihrer Organe bedient, aber höher ist als jedes einzelne Subjekt und daher an dieses als objektive Macht herantritt. Ebenso im Komischen; das Burleske oder naiv Komische ist objektiver, handgreiflicher Art, der Witz subjektiv, der Humor vereinigt beide Momente, zunächst weil er wesentlich eine ganze Persönlichkeit ist, welche subjektiven Geistesadel und unangemessene Form der objektiven Erscheinung zu einem lebendigen Widerspruch in sich verbindet, sofort aber in einem höheren Sinne, weil der Humorist den Widerspruch, den er zunächst in seinem Subjekte findet, als einen Weltwiderspruch weiß und ausspricht. Wie dann derselbe Einteilungsgrund in den Unterabteilungen dieser Form abermals wiederkehrt, brauche ich nicht aufs Neue nachzuweisen, nachdem ich den Parallelismus der letzteren mit den größeren Abteilungen aufgezeigt habe.

Den Inhalt des zweiten Teils der Ästhetik kann nun offenbar nichts Anderes bilden als die zwei ersten, noch einseitigen Existenzformen des Schönen: Das Naturschöne und seine, nur erst innerliche, ideale Umbildung durch die Phantasie. Der abstrakte Begriff des Schönen teilt sich, indem er sich verwirklicht, in diese zwei Äste, die aber erst wieder zusammengehen sollen, damit die absolute Form der Verwirklichung des Schönen entstehe. Sobald man die Sache näher ansieht, drängt sich diese Ordnung von selbst auf. Der Begriff des Schönen, wenn er in allen seinen Momenten entwickelt ist, steht auf dem Punkte des Übergangs zur realen Existenz. Der ganz erfüllte Begriff kann und muß existieren; dies wird allerdings als in der Logik bewiesen vorausgesetzt. Die erste Form dieser Existenz ist

aus demselben Grunde die Form der Unmittelbarkeit, aus welchem die Idee überhaupt zuerst sich als Natur frei aus sich entläßt, und es ist auch dieser Übergang auf die vorausgesetzte Kenntnis der Logik zu begründen, doch gibt hierauf der Fortgang den augenscheinlichen Beweis, daß die Lehre von der Naturschönheit keine andere Stelle einnehmen kann und daß nichts verkehrter ist, als wenn Weisse sie an das Ende des Systems setzt. Diese erste Form der Existenz des Schönen nun ist eine einseitig objektive; die Schönheit ist hier ein vorgefundener Gegenstand, das Werk bewußtlos schaffender Kräfte, welche nicht mit dem gedachten Zwecke arbeiten, das Schöne als Schönes hervorzubringen, sie ist eben daher bestimmt, Objekt, Stoff, Material für eine höhere Form der Verwirklichung des Schönen zu werden.

Was nun die innere Einteilung dieses ersten Abschnitts im zweiten Teile betrifft, so muß ich vor Allem aussprechen, daß Hegel hier einen wirklichen Fehler gemacht hat. Hegel beschränkt nämlich die Lehre von der Naturschönheit auf die Reiche der bewußtlosen Natur und schließt die begeisterte Natur, die menschlich sittliche Welt davon aus, indem er meint, es liege hier der Gegensatz der natürlichen und der geistigen Welt überhaupt vor, da doch vielmehr der Gegensatz von Natur und Kunst vorliegt. Was nämlich an sich weit über die Natur hinausliegt, ist im Zusammenhange der Ästhetik noch bloße Natur, sofern es der von der Kunst noch nicht verklärten Wirklichkeit angehört; bloße Naturschönheit ist jede Erscheinung, welche von Kräften hervorgebracht wird, die in diesem Hervorbringen nicht die Schönheit, sondern einen andern Zweck wollen, so daß die Schönheit, welche dabei zutage kommt, mit den Mängeln der Zufälligkeit behaftet ist. Ob diese Kräfte natürliche oder sittliche sind, ist für den allgemeinen Gegensatz, um den es sich zunächst handelt, gleichgültig. Wenn z. B. ein Volk für seine Freiheit in der Schlacht kämpft, so ist dies nichts weniger als eine Naturerscheinung; allein den Kriegern ist es im Kampfe im Geringsten nicht darum zu tun, wie sie aussehen, was für ein Bild sie einem Maler darbieten, daher kommen in dieser Schlacht neben solchen Gruppen und Situationen, welche ein künstlerisch schönes Schauspiel darbieten, andere vor, welche für den Künstler ganz unbrauchbar sind, daher ist die Schönheit, welche hier zu finden ist, eine bewußtlose, zufällige, d. h. eine bloße Naturschönheit im Gegensatze gegen Kunstschönheit. Weil nun Hegel diesen Gegen-

satz mit dem Gegensatze von Natur und Geist überhaupt verwechselt, so ist dieser ganze Abschnitt viel zu kurz ausgefallen; er umfaßt in seiner richtigen Ausdehnung nichts weniger als die ganze Welt, soviel sie rohen, der Bearbeitung erst bedürftigen Stoff für die Phantasie und die Kunst enthält. Natürlich muß man hier weite Schritte nehmen und nur das Wesentliche herausgreifen. Zuerst ist die unorganische Natur zu überblicken, Erdbildungen, Luft, Wasser, Licht, Farbe, Schall: die Reihe beginnt wieder mit dem objektiven im engern Sinne. Das zweite Gebiet umfaßt die organische Natur, hier sollte die Ästhetik, wenn sie von der vegetabilischen Schönheit zur tierischen übergegangen ist, Hand in Hand mit der Zoologie gehen, freilich einer spekulativeren, als die bisherige ist, und das Stufensystem der tierischen Organisation aus dem Gesichtspunkte durchwandern, daß je die beseeltere Form auch die schönere ist, wobei die naheliegenden Einwendungen sich namentlich durch das widerlegen, was ich in meiner Schrift über das Erhabene und Komische, S. 30, 31*), gesagt habe. Ist man nun bis zur menschlichen Gestalt aufgestiegen, so beginnt ein neues Gebiet, denn indem der Ausdruck derselben der einer vollkommenen Beseelung ist, so ist ihre Schönheit nicht mehr bloß eine natürliche, sondern eine geistige oder geistig natürliche. Die menschliche Schönheit bildet die dritte Sphäre, und hier beginnt die Betrachtung wieder von unten, d. h. der Mensch wird zuerst in seiner unmittelbaren Erscheinung oder als einfache Identität der Seele und des Leibs ins Auge gefaßt und die spezifischen Schönheiten seiner ganzen Gestalt aufgewiesen. Eine zweite höhere Abteilung in dieser Sphäre bilden die natürlichen Unterschiede des menschlichen Geschlechts, die aber zugleich bereits geistig sittliche sind, oder das anthropologische Gebiet. Die Altersstufen, der Unterschied der Geschlechter, seine Aufhebung in der Liebe, die Ehe, die Familie sind hier vom ästhetischen Standpunkte zu betrachten; die Familie führt zur Verzweigung der Geschlechter, wie sie sich als Volk ausbreitet, die Völkerrassen sind nach Temperament, Gestalt, Tracht kurz zu überblicken, und der Begriff des Volkes leitet nun zur dritten Stufe hinauf, zum Staate oder zum sittlichen Geiste in seiner durch ihn frei geformten Erscheinung. Hier sind nun die geschichtlichen Hauptformen des Staatslebens aufzuführen und nachzuweisen, welche die ästhetisch vorteil-

*) S. hier oben S. 20f.

haftere sei: der antike Staat, zuerst der patriarchalische und despotische des Orients, dann der heroische, republikanische, kaiserliche des klassischen Altertums, hierauf der mittelalterliche Feudalstaat, endlich der verständig monarchische der modernen Zeit, durch seine mechanischen Formen der ungünstigste für ästhetische Behandlung. In diesen Abschnitt, nicht in die Lehre vom Ideale, gehört, was Hegel im dritten Kapitel des ersten Teils vom allgemeinen Weltzustande sagt. Wir haben hier die große Welt vor uns, aus welcher die bedeutendsten Zweige der Kunst, namentlich die dramatische Poesie, ihre Stoffe nehmen; der Ästhetiker muß die wirkliche Kunst immer bereits im Auge haben und kann es, ohne zu antizipieren; es bedarf bei jedem Punkte nur eines Winkes, um dem Schüler klarzumachen, warum die vorliegende Sphäre wichtig ist, so z. B. im vorhergehenden Abschnitte, wenn von der Familie die Rede ist, genügt es, an den Lear zu erinnern, um auf die Bedeutung dieses ästhetischen Stoffes aufmerksam zu machen. Daß auch in diesem Gebiete eine kurze, übersichtliche Zeichnung mit breiten Strichen notwendig ist, versteht sich. Übrigens darf auch die Frage nach dem veränderten Charakter, den in den verschiedenen Kulturstufen des Staatslebens die Individualität annimmt, nicht umgangen werden. Im modernen Staate z. B. wird in dem Grade, in welchem die Lebendigkeit aus den mechanisierten Formen des öffentlichen Lebens sich ins Innere zurückzieht, das Privatleben, die persönliche Bildung wichtig, und hier ist der Punkt, an welchen später die Lehre vom Roman und der Novelle anzuknüpfen hat, während dagegen das antike Staatsleben jene objektiven, ungeteilten Charaktere hervorbrachte, welche man kennen muß, um die Plastik, um die antike Tragödie zu verstehen.

Das also wäre der Inhalt des ersten Abschnitts im zweiten Teile, oder der Lehre von der bloß objektiven Existenz des Schönen, d. h. der Naturschönheit. Der Übergang zum zweiten Abschnitte vermittelt sich von selbst, indem am Schlusse alle Mängel aufzuzählen sind, mit denen die Naturschönheit behaftet ist, ihre Seltenheit, Zufälligkeit, Untermischung mit Unschönem, ihre Flüchtigkeit. Daß man diese Mängel findet und bemerkt, dies setzt bereits ein Prinzip voraus, das über der Naturschönheit steht und mit dem Maßstabe einer geistigen Idee des Schönen zu ihr tritt. Alle Mängel des Naturschönen haben ihren Grund in seiner Bewußtlosigkeit, jenes Prinzip

ist also in einem Selbstbewußten zu suchen, es muß ein subjektives sein. Hier ist denn der vielbesprochene halbwahre Satz von der Naturnachahmung zu würdigen und findet aus dem, was sich bereits ergeben hat, seine einfache Erledigung.

Der zweite Abschnitt nun hat zum Inhalte die andere noch einseitige Form der Existenz des Schönen, nämlich die bloß subjektive oder innerliche, die Phantasie. Die Naturschönheit ist jetzt wirklich objektiv, bloßes Objekt für die Phantasie geworden, wie die Natur überhaupt die Bestimmung hat, Objekt für den Geist zu sein. Die Lehre von der Phantasie als dem Organe des subjektiv Schönen teile ich nun in zwei Unterabschnitte; der erste handelt von der Phantasie überhaupt und dann von den Graden der Ausstattung des Subjekts mit derselben, der zweite von der Phantasie der Völker, von den großen Hauptperioden des ästhetischen Ideals, klassisch, romantisch, modern. Im ersten Unterabschnitte beginnt die Lehre von der Phantasie überhaupt wieder objektiv mit der Aufnahme der Naturschönheit durch die sinnliche Anschauung, und läßt mit der Innerlichsetzung derselben durch die Einbildungskraft und der geistigen Umgestaltung ihrer Bilder durch die Idee die Phantasie, die organische Einheit von Idee und Bild, das Ideal — zunächst das bloß innerlich vorgebildete — entstehen. Man ist hier ganz auf psychologischem Gebiete. Auf die Lehre von der Phantasie folgt die Darstellung der verschiedenen Stufen der Begabung des Subjekts mit derselben, Talent und Genie; vielleicht ließe sich von beiden ein fragmentarisches Genie, wie denn Beispiele eines solchen leicht aufzuweisen sein werden, als mittlere Form unterscheiden.

Den zweiten Unterabschnitt des zweiten Teils nun bildet nach meiner Anordnung der Gegenstand, welchem Hegel unter dem Namen der besonderen Kunstformen den ganzen zweiten Hauptteil des Systemes gewidmet hat; eine Ausdehnung, welche offenbar nicht möglich gewesen wäre, wenn nicht Hegel aus dem ästhetischen Gebiete hier mehr, als recht ist, in das der Religionsphilosophie hinüberschweifte. Daß die Lehre von den historischen Hauptformen des ästhetischen Ideals in den Abschnitt von der subjektiven Existenz des Schönen als Phantasie gehört, wird wohl nicht bestritten werden; denn es ist hier noch nicht die Rede von den Formen der wirklichen Kunst, in welchen die Phantasie der Völker und Zeitalter sich äußerte,

sondern von dem inneren Grunde ihrer Verschiedenheit. Der Übergang bildet sich ganz von selbst, indem man am Schlusse der Darstellung des Genies das wesentliche Moment hervorhebt, daß dasselbe nichts Isoliertes ist, sondern in seinem Volke wurzelt und den Menschengeist durch das Medium seines Volksgeistes spiegelt. Gewonnen wird aber durch diese meine Anordnung insbesondere eine höchst einleuchtende Parallele mit dem ersten Abschnitte dieses Teils. Die Lehre von der Naturschönheit nämlich erhob sich von der Betrachtung der unorganischen, organischen, menschlichen Natur zu dem höheren Schauspiele, welches das Völkerleben in seiner geschichtlichen Erscheinung darbietet. Die verschiedenen Staatsformen des Orients, des klassischen Altertums, der mittelalterlichen Völker, der modernen Zeit müssen dort, wie ich behauptete, mit kurzen Überblicken nach ihrem ästhetischen Werte beurteilt werden. Dieser Abteilung nun entspricht die gegenwärtige, welche von den geschichtlichen Epochen des ästhetischen Ideals handelt, auf eine höchst zweckmäßige Weise. Jene Betrachtung war objektiv, es war die Rede von den Zuständen dieser Völker, sofern sie der ästhetischen Behandlung mehr oder weniger Stoff abwerfen; diese ist subjektiv, es wird untersucht, wie sich in jenen Zuständen die eigene Phantasie der Völker ausbildete, welches Ideal des Schönen sie sich schuf. Ich hole hier zugleich die Bemerkung nach, daß sich auf die vorangehenden Stufen beider Abschnitte dieselbe Kategorie des Objektiven und Subjektiven mit Leichtigkeit anwenden ließe. Die unorganische Naturschönheit ist objektiv, ebenso die erste Art, welche der Tätigkeit der Phantasie vorausgeht, nämlich die sinnliche Anschauung. In der organischen Schönheit beginnt die subjektive Beseelung und vollendet sich in der menschlichen; ebenso beginnt die freie, subjektive Durchdringung der durch die sinnliche Anschauung aufgenommenen Welt in der Einbildungskraft und vollendet sich in der Phantasie; das Leben der Völker aber ist objektiv-subjektiv, denn der Staat ist das Gebäude einer zweiten Natur, das der Wille in die Wirklichkeit hineinstellt; ebenso ist die Phantasie der Völker objektiv-subjektiv, denn das Bild der Schönheit, das sie sich schafft, lebt im Geiste der Subjekte, der aber ein Gemeingeist ist und Volk und Welt in diesem Bilde niederlegt; faßt man aber jedesmal den ganzen Abschnitt ins Auge, so bleibt jene ganze erste Reihe objektiv, diese zweite subjektiv.

In der Einteilung dieser Hauptepochen des Ideals nun habe ich nach langer Erwägung eine von Hegel abweichende Anordnung vorgenommen. Diese Erwägung betraf die Frage, ob das moderne Ideal als eine besondere Form aufzuzählen oder unter das romantische zu subsumieren sei, so etwa, daß es, wie Hegel tut, als Auflösung desselben an den Schluß gesetzt würde. Für die Subsumtion sprechen die wesentlichen Merkmale, welche das moderne Ideal mit dem mittelalterlichen im gemeinsamen Unterschiede von dem klassischen teilt; ja das Prinzip selbst, wenn man will, haben beide miteinander gemein, die Religion des Geistes nämlich, vertieft von dem germanischen Gemüte, die Innerlichkeit, die malerische, musikalische Stimmung im Gegensatze gegen die plastische. Allein zwischen beiden steht doch die ungeheure Kluft der Aufklärung, welche die moderne Kunst als ihre negative Voraussetzung niemals verleugnen darf, noch kann, die der Autorität entwachsene freie Subjektivität, die sich in einer verständig zusammenhängenden Weltordnung umschaut, die Trennung der Kunst von der Religion, die Verweltlichung der Kunst. Es ist dieselbe Frage, wie die, ob die Reformation, dieser Inzidenzpunkt des Modernen in der Geschichte, eine Bewegung innerhalb der christlichen Kirche, oder über dieselbe hinaus sei, wo sich auf beides mit Ja antworten läßt. Gegen die Auffassung des modernen Ideals als einer eigenen Form ist noch vorzubringen, daß die moderne Phantasie noch keine zusammenhängende, schwungvoll blühende Kunst aus sich hervorgebracht hat. Die niederländische Malerei im 17. Jahrhundert, die deutsche Musik und Poesie in der zweiten Hälfte des 18., die jetzigen vielversprechenden Anfänge neuer Malerschulen in Deutschland, Frankreich, Belgien sind Früchte einer von der Anschauungsweise des Mittelalters wesentlich verschiedenen Bildung der Phantasie, allein es sind vereinzelte Äußerungen, die noch kein großes Ganzes, keine zusammenhängende Hauptepoche, kein geschlossenes Weltalter der Kunst zu schaffen vermochten. Man könnte sich auf Shakespeare berufen und sagen, mit ihm sei bereits unmittelbar nach dem Ablaufe des Mittelalters das Moderne ein für allemal Epoche bildend durchgebrochen, schon sofern er ein dramatisches Genie war, das Dramatische aber eine in ihrem Prinzip moderne Kunstform ist. Allein in Shakespeare vereinigt sich das Mittelalter und die neue Zeit, der Geist des selbstbewußten Willens und der ahnungsvollen Nacht,

so wunderbar, daß dadurch von Neuem ein Zweifel entstehen muß. Hier ist keine andere Lösung, als hoffnungsvoll in die Zukunft schauen und größere, zusammenhängende Früchte der modernen Kunst von ihr erwarten, übrigens mit Berufung auf die große Krisis, welche die moderne Zeit vom Mittelalter trennt, einen scharfen Strich zwischen dem Ideale beider Zeiträume ziehen. Am schlimmsten freilich wäre es, wenn man uns diese Hoffnung selbst nähme, wenn Jemand der Beweis gelingen sollte, daß eben das, was die moderne Zeit von jedem früheren Weltalter unterscheidet, zwar etwas Erhabenes sei, so lang man diesen Ausdruck nicht auf die Erscheinung beziehe, aber auch ein ätzender Geist, der alle Naivität und Kunst zerfresse. Ich für meinen Teil bekenne, daß mein Zutrauen zu der Zukunft der Kunst gewisse Schwankungen hat; man wird sie bemerken, wenn man meine Schriften über Overbecks Bild, über den Zustand der jetzigen Malerei und dann über Hallmanns „Kunstbestrebungen der Gegenwart" liest*). Wahr bleibt immer, daß uns die moderne Weltanschauung eine Welt von Kunststoffen, ja, daß sie uns die Welt erst geschenkt hat, indem sie die transzendente Afterwelt zerstörte; allein die Frage ist, ob die kritische Kraft, welche zu diesem Bau einer neuen geistigen Welt nötig ist, nicht, indem sie einen neuen Boden für die Kunst gewinnt, zugleich die Stimmung ausschließt und zerstört, welche dazu gehört, ihn freudig und rüstig zu erobern. Hier sitzt also ein Nest von Zweifeln, aus dem man mit den gleichen Füßen des Glaubens herausspringen muß, und so wollen wir es denn auch halten.

Indem ich nun das Moderne als eine selbständige Hauptform des ästhetischen Ideals aufstelle, halte ich dennoch die dreigliedrige Einteilung dadurch fest, daß ich die orientalische Phantasie nicht als eine eigene Form aufstelle, sondern als eine nur vorbereitende unter das antike Ideal subsumiere. So reich und groß nämlich die orientalische Kunst ist, so erscheint sie doch durchaus unreif und weist über sich hinaus auf ihre Vollendung in der griechischen. Sie ist symbolisch, d. h. sie hat die innere Einheit von Idee und Bild, welche allem Schönen wesentlich ist, noch nicht gefunden, sie geht noch nicht auf die Schönheit als solche, sondern auf die Wahrheit, der sie die Schönheit opfert. Ein Götterbild mit drei Köpfen, mit vier Armen, einer

*) S. hier, in der neuen Aufl., Bd. 4, S. 1—32, 54—87.

Menge von Brüsten usw. ist unschön, aber eben darum sieht man sogleich, daß es nicht um die Form, sondern um den Sinn zu tun ist. Die orientalische Phantasie ist Schwelle, Vorhalle, Spannung auf die griechische, wie der ägyptische Tempel die Propyläen zum griechischen darstellt, indem er fast nichts als Vorbereitung, Eingang, Schale ohne letzten Kern ist. Ich lasse nun die Kategorie des Objektiven und Subjektiven wieder als ausgesprochenen Einteilungsgrund hervortreten, und setze als erste Hauptform das objektive Ideal der antiken Phantasie, als Vorstufe derselben die vorbereitende orientalische, als Mittelpunkt die griechische, als Ende die römische. Das Merkmal der Objektivität, unter welches ich diese gesamte Form stelle, brauche ich hier nicht zu erklären und zu rechtfertigen; jeder versteht es und gibt es zu, der die antike Kunst kennt. Durch dieses Prädikat steht die vorliegende Unterabteilung wieder dem Abschnitt von der Naturschönheit parallel, wie ja die Religion, welcher die so bestimmte Phantasie angehört, Naturreligion war (auch die griechische, wiewohl sie als Vollendung der Naturreligion zugleich über sie hinausgeht und zur Religion der schönen Menschlichkeit sich erhebt). Der Abschnitt von der orientalischen oder symbolischen Kunstform ist es nun insbesondere, welchen Hegel viel zu weitläufig behandelt hat; es genügt, die indische, die ägyptische und die mosaische Kunstanschauung aufzuführen. Ebenso hat er den „Gestaltungsprozeß der klassischen Kunstform" zu ausführlich dargestellt, denn alles bloß Symbolische gehört eben, weil es erst symbolisch ist, mehr der Religionsphilosophie als der Ästhetik an.

Den Übergang zur Lehre von der romantischen Phantasie vermittelt in meiner Behandlung der Begriff des Schicksals. Über den Göttern schwebt das Schicksal, und dies ist zugleich ihr Schicksal. Denn das Schicksal ist die aus dem Selbst hinausgeworfene, in einem Jenseits fixierte innerste Freiheit des Menschen. Wie die Götter eigentlich die menschlichen Kräfte sind, so ist das Schicksal die Einheit dieser Kräfte, das reine Ich, die Freiheit; aber diese Freiheit muß, da die konkreten menschlichen Kräfte, deren Einheit sie ist, in den Göttern objektiviert und auseinander gezogen sind, zur fürchterlichen grundlosen Nacht werden, von welcher nichts mehr auszusagen ist als das Prädikat der unendlichen Macht. Gemeint ist mit dieser Macht die Macht der Freiheit; aber hinausverlegt aus dem Inneren,

wo sie im Mittelpunkte der von ihr beherrschten Kräfte heiter und selbstbewußt thront, und getrennt von diesen, welche als Götter neben ihr bestehen, wird sie zur grausen Notwendigkeit, der Mensch erkennt sich nicht mehr in ihr, seine Entschlüsse kommen ihm nicht mehr von innen, sondern sie sind ihm von dieser fremden Notwendigkeit gegeben. Nur eine Ahnung bleibt, daß das Schicksal eigentlich der eigene Wille ist, daher jene Antinomie der Schuld und Unschuld in der griechischen Tragödie, die ich in meiner Schrift über das Erhabene und Komische noch nicht zu erklären wußte. Dieses Schicksal nun schwebt über den Göttern; aber die Zeit wird kommen, da das Schicksal dahin einkehrt, woher es eigentlich kommt, d. h. ins Innere, und dies geschieht, sobald der Mensch sich seiner inneren Unendlichkeit und Freiheit bewußt wird und dadurch wieder in sich hereinnimmt, was er aus sich hinausverlegt hatte. Dann sind die Götter verloren, denn dann weiß der Mensch auch, daß sie nichts Anderes sind, als seine eigenen Kräfte, die Organe eben der Freiheit. Zunächst sind die Götter das Hindernis, daß das Schicksal, d. h. das reine Ich, und der Mensch nicht zusammenkommen können, sie stehen dazwischen als trennende und ausschließende Materie und werfen Schatten, so daß der Mensch hinter ihnen, im Schicksal nicht sich selbst erkennen kann. Aber er kommt dahinter, und sie sind gestürzt.

Das Ideal des Mittelalters nun, was sonst r o m a n t i s c h heißt, führe ich auf als das Ideal der p h a n t a s t i s c h e n S u b j e k t i v i t ä t und halte so ohne Zwang meine Kategorie fest. Subjektivität: denn dem Geiste ist seine innere Unendlichkeit aufgegangen, wogegen jedes sinnliche Ding zum durchsichtigen Schleier dieser Seelentiefe herabgesetzt ist. Phantastische Subjektivität: denn durch den Rest von Mosaismus und Polytheismus, von welchem sich die Völker des Mittelalters, die romanischen insbesondere, nicht befreit hatten, ist im Widerspruch mit dem Prinzip der Innerlichkeit Gott in einem Jenseits fixiert und dort in einen Olymp von überweltlichen Gestalten auseinander gezogen, und daraus folgt das phantastische Bewußtsein des Mittelalters. Die antike Weltanschauung war einfach in sich, der Mensch suchte und fand sich in seinen Göttern; der Mensch des Mittelalters hat sich in sich und sucht sich doch außer sich, daher sieht er alles in gebrochenen Lichtern: ein allgemeines Doppeltsehen, nichts sieht der Mensch, wie es ist, zwischen sich und jedes Ding schiebt

er die geisterhafte Gestalt, in welcher er sich selbst ahnt und doch nicht erkennt. Hätte das Subjekt wahrhaft und ganz sich selbst, so würde ihm auch das Objekt klar gegenübertreten, dann würde es eine helle und unbefangene Betrachtung der Natur, der Geschichte, einen geordneten Staat geben. Allein das Subjekt hat sich erfaßt und zugleich wieder verloren, seine aufs Neue in ein Jenseits hinausgestellte Maske lauscht daher hinter jedem Ding, die Natur ist voll von Geistern, die Geschichte voll von Wundern, und der Staat, weil ein solches Subjekt nicht Zeit hat, sich zu bilden, sondern, indem es seinen Himmel jenseits sucht, inzwischen die Sinnlichkeit frei gehen läßt, eine Atomistik roher, selbständiger Kräfte, welche noch kein Gesetz anerkennen. Das Weltwesen, dem sein Inneres ausgesogen ist, um es als jenseitige Gestaltenwelt zu fixieren, kann sich zu keinem vernünftigen Organismus entwickeln.

Indem nun dies die letzte Form desjenigen ästhetischen Ideals ist, das die innere Welt in Mythen objektiviert, setze ich an den Schluß dieses Abschnitts die Bestimmung des Begriffs der Allegorie. Die Allegorie ist nichts Anderes als das Symbol und der Mythus, die nicht mehr geglaubt werden. Die gläubige Phantasie der Völker wirft teils im Symbol, in welchem zwar f ü r u n s Idee und Bild bloß durch das äußerliche Band eines tertium comparationis verbunden sind, teils im Mythus, in welchem die Idee ihr Bild zwar als innere Seele durchdringt, welcher aber f ü r u n s nur ästhetische, nicht dogmatische Wahrheit hat, Gedanke und Bild so zusammen, daß sie ihr Gebilde für ein wirkliches, lebendes Wesen hält. Sobald der Geist kritisch wird, hebt er diese Einheit auf, und was sonst Symbol oder Mythus war, wird nun Allegorie, d. h. ein Bild, an das wir nicht glauben, sondern das wir im Betrachten auflösen, um abstrakt seine Bedeutung zu finden. Götter, Maria, Heilige, jüngste Gerichte sind jetzt tote Allegorien. Zugleich werden durch einen willkürlichen Akt des Verstandes deutlich gedachte Ideen in neue Bilder gesteckt und so neue Allegorien geschaffen. Die Allegorie ist das Merkmal einer zerfallenen Kunst, das Ende des Mythen bildenden Ideals, in der neuen Kunst als Verirrung zu verfolgen oder nur als vereinzelte Nothilfe zu dulden.

Als dritte Hauptform nun setze ich also das m o d e r n e Ideal und nenne es das Ideal der g e b i l d e t e n, d. h. d e r w a h r-

haft befreiten und zugleich mit der Objektivität versöhnten Subjektivität, wodurch ausgesprochen ist, daß hier das Objektive und Subjektive wieder in Eins zusammengehen. Wenn nun das antike Ideal durch seine Objektivität der Naturschönheit analog entspricht, das romantische der subjektiven Schönheit oder der Phantasie, so findet allerdings diese dritte Form im bisherigen Systeme ihren parallelen Teil nicht, aber eben deswegen nicht, weil wir hiemit auf dem Punkte stehen, in den dritten Hauptteil überzugehen, worin die bisher im Großen getrennten Gegensätze des Objektiven und Subjektiven sich aufheben werden. Die Auflösung der bisherigen Gegensätze in dieser letzten Form des Ideals zeigt an, daß der Begriff der Schönheit nun reif ist, in die wahrhafte und höchste Form seiner Verwirklichung überzugehen. Ich muß jedoch mein der modernen Phantasie zugeteiltes Prädikat erst rechtfertigen. Die gebildete Subjektivität ist diejenige, welche der Fixierung ihres eigenen Innern in einem Jenseits, von dem sie nun unfrei beherrscht wurde, entwachsen ist und sich selber in ihrer Freiheit hat und weiß. Der kritische Geist, der mit der Reformation durchbricht, hat dieses Werk vollbracht, die Subjektivität sich selbst zurückgegeben. Die Phantasmen, die Mythen sind nun zu Ende. Das Subjekt, indem es sich selber gewonnen hat, stellt sich eben hiemit auch das Objekt klar gegenüber und sieht die Welt, wie sie ist. Nun erst kann es zugleich an sich selbst arbeiten, seine Sinnlichkeit mit seiner Vernunft durchdringen, d. h. sich bilden, und zugleich sich in die Objektivität hineinbilden und sie zu einem Spiegel und Wohnort der disziplinierten Persönlichkeit umgestalten. Es findet sich in sich und eben daher in der Welt wieder, ist in dieser zu Hause. Die Welt ist entgöttert, die Natur entgeistert, die Geschichte von Wundern entleert; wir haben, ich wiederhole es, die Aufklärung hinter uns und können nimmermehr tun, als hätten wir sie noch vor uns. Ist aber die Welt entgeistert, so ist sie erst wahrhaft begeistet, die falschen Wunder sind verschwunden und die wahren erschienen, die Götter gestürzt, aber der wahre Gott geht durch die ganze Welt und spricht als immanenter Geist aus der verstandenen Ordnung und Gesetzmäßigkeit der Natur und alles Lebens. Es geht Alles mit natürlichen Dingen zu und doch „webt in ewigem Geheimnis Alles unsichtbar sichtbar neben dir“.

Man weiß, wie mit der Reformation die humanistischen Studien zusammentrafen und beide in dem gleichen Sinne wirkten, die gleichen Feinde hatten. Es war die Objektivität der antiken Welt, welche das vorher phantastische Subjekt nun kennen lernte, mit freudiger Verwunderung begrüßte und sich anzueignen begann; das zu Hause sein in der Welt, die gediegene menschliche Sitte, die unendliche Entfernung von jeder Verflüchtigung der Kräfte in Transzendenzen, diese ganze helle Gegenwärtigkeit, das war es, was dem düsteren, winterlichen Geiste der nordischen Völker nun zum erstenmal aufgieng. Es ist also diese Versöhnung der phantastischen Subjektivität mit der Objektivität wirklich auch historisch eine Vereinigung des Romantischen und Klassischen, so daß nicht etwa nur überhaupt die Bildung den neueren Völkern jene Versöhnung mit der Wirklichkeit brachte, sondern sie schöpften diese zu einem guten Teile eigentlich und wirklich aus den alten. Dies war nun zugleich eine neue formelle Kunstbildung; die unvermischte Romantik war bei aller Unendlichkeit des Gehalts nie von Formlosigkeit frei, das Formgefühl als solches war noch nicht ausgebildet, das Bewußtsein der schöpferischen Freiheit und ihrer Gesetzmäßigkeit. Die Grazie der Alten gieng nun der Phantasie auf, die Durchsichtigkeit der Form, die reine Harmonie der Form mit dem Gehalte. Nirgends ist diese Vereinigung schöner vollzogen als in unserem Goethe und Schiller. Daß auch sie als eine Versöhnung der Subjektivität mit der Objektivität zu bezeichnen ist, bedarf keiner Ausführung.

Indem nun keine Form des Ideals mehr zurück ist, sondern die Gegensätze, die in ihm gegeben sein können (dem Umkreis unserer Begriffe nach), erschöpft sind, so ist dieser Begriff der subjektiven Existenz des Schönen als Phantasie erfüllt und fertig, in einen anderen höheren überzugehen, und dieser bildet den dritten Teil. Die zwei Äste, die zwei einseitigen Formen der Existenz, in welche der allgemeine Begriff des Schönen im zweiten Teile sich auseinandergelegt, gehen wieder zusammen und wir erhalten die subjektiv-objektive Existenz des Schönen in der Kunst. Wie der Begriff der Kunst gefunden wird, brauche ich hier, wo ich die Ausführung nicht schuldig bin, nur anzudeuten. Am Schlusse des Abschnitts von der Naturschönheit wurden die Mängel derselben aufgezeigt, welche insgesamt in ihrer Objektivität begründet sind; am

Schlusse des Abschnitts von der Phantasie sind ebenso die Mängel dieser bloß innerlichen Existenz des Schönen in der subjektiven Vorstellung aufzuzeigen. Nun erhellt, daß die Naturschönheit durch ihre Objektivität ebensosehr einen Vorzug vor der Phantasie hat, als diese durch ihre Geistigkeit einen Vorzug vor der Bewußtlosigkeit des Naturschönen. Die Phantasie muß also objektiv wirken, wenn sie diesen Mangel decken will, dies fordert ein Herausgehen aus sich, eine Mitteilung durch das Medium eines sinnlichen Stoffs, der so bearbeitet wird, daß er das innere Phantasiegebilde wiedergibt, eine Tätigkeit also, und diese Tätigkeit ist die Kunst. Das Produkt der Kunst nun muß die Momente der Objektivität und Subjektivität so vereinigen, daß in dem Ideale, wie es nämlich erst im Innern des Künstlers gegenwärtig war, nichts zurückbleibt, was nicht durch die Bearbeitung des sinnlichen Materials vollständig zur Darstellung käme, und daß im Stoffe nichts zurückbleibt, was nicht das Ideal wiedergäbe. Zur Objektivität wird erfordert, daß das Kunstwerk sich selbst ausspreche, abgelöst von seinem Urheber, unbefangen und absichtslos, wie ein Werk der Natur; aber eben so sehr soll das Kunstwerk seine Subjektivität zu erkennen geben, man soll ihm ansehen, daß es ganz aus dem Geiste stammt, und jeder Rest bloßer unverarbeiteter Natur soll in ihm getilgt sein. Kant sagt: „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah, und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht." Nun erinnere man sich an die oben zum Anfang gegebene Definition des Schönen, und man erkennt, daß jetzt, aber auch jetzt erst gefunden ist, wo denn das Schöne eigentlich wirklich sei; nur die Kunst leistet, was jene Definition fordert.

Aus dem Gesetze vollständiger Durchdringung der Subjektivität und Objektivität sind in der Aufstellung der allgemeinen Merkmale des Kunstwerks, womit sich dieser dritte Teil zunächst zu beschäftigen hat, alle besonderen Bestimmungen mit Leichtigkeit abzuleiten. Die beste Anordnung dieses Abschnitts wird sein, wenn man zuerst von

den Forderungen der Objektivität in Beziehung auf historische Treue usw. handelt, welche an ein Kunstwerk gemacht werden, hierauf das Recht der Subjektivität, der Persönlichkeit des Künstlers in Betracht zieht, die er allerdings in seinen Werken niederlegen soll, die sich aber zunächst als bloß individuelle Gewöhnung nicht selten auf Kosten der Sache geltend macht: die Manier. Die höhere Einheit dieser Momente endlich tritt im Stile auf, d. h. der zur technischen Gewöhnung gewordenen Idealität der Behandlung, worin eine vom Gewichte des Gegenstandes durchdrungene, mächtige Subjektivität zugleich sich selbst und die großen Hauptzüge des dargestellten Objektes gibt. Hier treten dann die bekannten historischen Phasen des strengen, des hohen, des gefälligen und rührenden Stils hervor, die sich am deutlichsten in der Geschichte der griechischen Plastik aussprechen.

Durch die Aufstellung jener beiden Momente ist nun aber auch das glücklichste Prinzip für eine Einteilung der einzelnen Künste gegeben. Über die Unzulänglichkeit der früheren, von der Art des Materials oder der Kategorie, unter welche dasselbe fällt, hergenommenen Einteilung in plastische und tonische Künste, oder Künste des Raums und der Zeit sage ich hier nichts. Auch zu Hegels Einteilung kann ich mich nicht verstehen; er legt das historische Moment zugrunde und ordnet die Künste nach den geschichtlichen Hauptformen des Ideals, wonach die Architektur unter den Standpunkt der symbolischen, die Skulptur der klassischen, Malerei, Musik, Poesie der romantischen Kunstform fallen, wobei von der letzteren allerdings ausdrücklich anerkannt wird, daß sie als die Kunst, deren flüssige Geistigkeit am wenigsten Kampf mit dem Materiale fordert, in allen geschichtlichen Formen des Ideals gleich lebendig hervorgetreten ist. In den Überschriften hat zwar Hegel diesen Einteilungsgrund nur für die romantischen Künste ausdrücklich hervorgehoben, er hätte es aber der Gleichmäßigkeit wegen besser auch bei den anderen getan. Allein ich glaube, daß in der systematischen Einteilung der Künste nicht ein geschichtliches, sondern ein rein logisches Prinzip geltend zu machen ist; hier ist nicht die Rede davon, welche Künste welchem Zeitalter besonders entsprechen, sondern welchen Unterschied von Künsten der Begriff des Schönen mit innerer Notwendigkeit fordert, und es muß zunächst festgehalten werden, daß jede Epoche des Ideals alle Künste angebaut

hat. Allerdings trifft der logische Unterschied mit dem historischen im Allgemeinen zusammen, so daß die Künste, welche nach jenem die erste, unmittelbarste Stelle einnehmen, auch historisch in den früheren Formen des Ideals aus inneren Gründen vorzüglich gepflegt wurden, allein es genügt, dieses Zusammentreffen in der kurzen Geschichte oder richtiger Philosophie der Geschichte einer jeden einzelnen Kunst, zu welcher die Lehre von dem allgemeinen Begriff derselben sich zu erweitern hat, hervorzuheben. Eine jede einzelne Kunst wird nämlich, nachdem ihr allgemeines Wesen dargestellt ist, unter den Standpunkt der im zweiten Teile aufgeführten drei Hauptformen des ästhetischen Ideals gebracht und so ihre Geschichte in ihren Hauptzügen entwickelt. Bei den meisten Künsten fällt die Aufzählung ihrer Gattungen mit dieser ihrer Geschichte zusammen und man vermeidet dadurch die tote formelle Koordination derselben. So ist z. B. die religiöse Malerei wesentlich die des Mittelalters, Landschaft, Porträt und Genre eröffnen die moderne Malerei, das höhere geschichtliche Gemälde bleibt noch Aufgabe. Der richtige Einteilungsgrund kann nun offenbar kein anderer sein, als derselbe, welcher im ganzen Systeme durchgängig herrscht. Die Kunst ist die Wirklichkeit des Schönen, die Gesetze des Schönen sind daher ihre Gesetze, und ihre Gliederung kann keine andere sein als die Gliederung des Schönen im ganzen Systeme; sie ist ein stufenförmig sich entfaltendes Ganzes, welches innerhalb seiner Sphäre dieselben Formen seiner Verwirklichung und aus derselben inneren Notwendigkeit wiederholt, durch die wir das Schöne überhaupt zu seiner adäquaten Existenz aufsteigen sahen. Dies Gesetz ist das der Bewegung aus der abstrakten Allgemeinheit durch die Unmittelbarkeit oder Objektivität zur Subjektivität, und dann zur höheren Vereinigung dieser Gegensätze; es ist aber auch das Gesetz der Verwirklichung einer jeden Idee, ja der Idee und hat hierin seine letzte und absolute Rechtfertigung. Es wird sich zeigen, welche durchgängige Harmonie des ganzen Systems wir durch Einführung dieses Einteilungsgrundes gewinnen.

So tritt denn zuerst eine Gruppe von Künsten auf, deren Werk mit der Naturschönheit den Charakter vollkommener Objektivität teilt, indem es als schwere Masse in den Raum hinaustritt. Dieses in räumlicher Form existierende Gebilde trägt zwar, verglichen mit dem Naturschönen, dasselbe Gepräge der Idealität, wie alle

Kunst, jedoch unter den eigentümlichen Beschränkungen, welche die ungeistige, gegen ihre Bearbeitung gleichgültige Materie mit sich bringt. Es fehlt die wirkliche Bewegung und das geistigste Ausdrucksmittel, der Ton. Es sind stumme, massenhafte Künste: die Baukunst, die Plastik, die Malerei, sonst auch die bildenden Künste genannt. Unter diesen trägt am meisten den Charakter der Objektivität die Baukunst; dem schweren Stoffe, in welchem sie darstellt, nimmt sie unter allen Künsten am wenigsten das Stoffartige, Massenhafte, indem sie denselben nicht zu einer organischen Form umbildet, sondern nur nach abstrakten, geometrischen Gesetzen anordnet. Daher gleicht sie, wie die bildenden Künste durch ihre Objektivität überhaupt, der Naturschönheit, so innerhalb derselben der unorganischen, sie erscheint als eine potenzierte unorganische Natur. So wie nun die unorganische Natur eine organische fordert, welcher sie zum Stoff und Boden dient, ebenso muß die Kunst, nachdem sie als Architektur den unorganischen Stoff zu einem idealen Raume umgebildet hat, auch das Lebendige aufstellen, für das dieser Raum ist; sie muß das Reich der abstrakten Linien verlassen und die beseelte organische Gestalt zu ihrer Aufgabe machen, und dies ist die Plastik. Dieser Fortschritt bleibt jedoch bei einer Grenze stehen, in welcher sich die unmittelbare Herkunft aus der Architektur noch verrät. Sie stellt nämlich die organische Gestalt in schwerem, den Raum nach allen Dimensionen erfüllendem Stoffe dar und gibt ihr dadurch den Charakter des Dauernden, einfach Seienden. Was sie gibt, ist die reine Form, der Körper als ein Bau der Seele, als ein „schönes Gewächse", und so entspricht sie, wie die Baukunst der unorganischen Naturschönheit, dem Reiche der organischen, das menschliche Wesen mitbegriffen, sofern es noch als unmittelbare Einheit des Geistigen und Leiblichen gefaßt wird. Die Malerei steht, wie dies von Hegel so erschöpfend nachgewiesen ist, an der Grenze der bildenden Künste. Gerade dadurch, daß sie nur einen Schein der räumlichen Dimensionen gibt, hebt sie sich aus der Materialität heraus und nähert sich den Künsten, deren Darstellungsmittel nicht ein materiell ruhendes, sondern ein geistig bewegtes ist. Durch die Aufnahme der Farbe in ihren unendlichen Verhältnissen zum Lichte wird der ganze Geist der Auffassung ein anderer. Wie nämlich die Natur überhaupt aus einem anderen Standpunkte an-

geschaut wird, wenn nicht mehr die kompakte Bestimmtheit der Gestalt das eigentliche Augenmerk ist, sondern die Magie des Lichts und Schattens und der Farbe über alle Gegenstände eine gewisse geistige Stimmung verbreitet, ebenso kommt es in der Darstellung der Persönlichkeit aus demselben Grunde jetzt nicht mehr auf die reinen Formen des Gliederbaues, an welche sich die Plastik hält, allein an, sondern auf den geistigen Ton, der sich über das Ganze desselben ergießt und sich im Angesichte, im Auge vor Allem konzentriert. Hiemit ist die Darstellung einer unmittelbaren Einheit von Geist und Sinnenleben, in welcher die Plastik sich bewegt, aufgehoben und die leibliche Gestalt zur bloßen, für sich unselbständigen Hülle des Geistes herabgesetzt, der, in seine Unendlichkeit zurückgegangen, nunmehr aus jener wie ein Licht aus einem gebrochenen Dunkel hervorscheint.

In der logischen Folge dieser drei objektiven Künste wiederholt sich zugleich die historische der Hauptformen des ästhetischen Ideals, und dies ist, wie oben bemerkt, in der Ausführung selbst, wo von den Hauptmomenten der Geschichte jeder dieser Künste die Rede sein muß, nachzuweisen. Nur darin ist die Analogie keine vollständige, daß man hier die symbolische oder orientalische Phantasie von der klassischen trennen, dagegen die romantische und moderne zusammennehmen muß. Die Baukunst nämlich sagte vorzüglich der dunkeln Erhabenheit der Orientalen zu, die Plastik war so sehr der Ausdruck des griechischen Geistes, daß auch alle anderen Künste in ihrem Sinne behandelt wurden, die Malerei gehört wesentlich den germanischen und germanisch-romanischen Völkern, welche, vom Christentum durchdrungen, den Ausdruck der Innigkeit und Innerlichkeit in aller Kunst suchten und zuerst das romantische, dann auf einer späteren Entwicklungsstufe das moderne Ideal schufen. Es versteht sich übrigens, daß diese auf einem untergeordneten Punkte sich ergebende Veranlassung, die Ideale anders einzuteilen, keine Aufforderung enthalten kann, von der ersten Einteilung abzugehen. Im vorliegenden Falle tritt der Unterschied der orientalischen Kunst von der klassischen und das Gemeinsame des romantischen und modernen Ideals stärker hervor, zwei Punkte, die wir in der Lehre von den Hauptformen des Ideals nicht übersahen, aber gegen das Gemeinsame dort und das Unterscheidende hier aus guten Gründen zurückstellten.

Zwischen diese Gruppe von objektiven Künsten nun und zwischen

die höchste und erfüllteste Form der Kunst in die Mitte ist die spezifisch subjektive Kunst, die Musik, zu setzen. Sie steht im ganzen System der Künste so eigentümlich da, daß sie mit keiner anderen in Eine Kategorie zusammengenommen werden darf. Zunächst besteht ihre Eigentümlichkeit darin, daß sie auf alle räumliche Darstellung für das Gesicht verzichtet; das Objekt sowohl, welches, als das Subjekt, für welches sie darstellt, ist der Geist in seinem rein innerlichen Zeitleben; die ganze Körperwelt ist in diese Tiefe zurückgeschlungen. Hierauf beruht der Vorzug der Musik vor den bildenden Künsten. Das Material nämlich, worin sie darstellt, ist der Ton. Zur Hervorbringung desselben braucht es zwar ein räumliches, einen Körper; aber gerade im Tönen hebt dieser, momentan wenigstens, sein Fürsichbestehen im Raume auf, er wird für Anderes und teilt sich mit. Diese Mitteilung gelangt an den Nerv des Subjekts und durch denselben zu dessen innerer Empfindung. So kehrt durch den Klang die ganze räumliche Welt in den einfachen negativen Punkt der Subjektivität ein. Diese Bewegung ist nun eben die Aufhebung des Raums in die Zeit, die Zeit aber ist die Form des subjektiven Lebens, oder richtiger das Subjekt die lebendige, sich empfindende Zeit. In dieser Verflüchtigung des Raums in die Zeit, worauf eben die Geistigkeit der Musik beruht, liegt aber auch die eigentümliche Beschränkung und Mangelhaftigkeit dieser Kunst. Es ist nämlich das ästhetische Grundgesetz, daß das geistig Innerliche auch erscheine. Die eigentliche Hauptform aller Erscheinung ist die des Sichtbaren, die Verwirklichung der Ideenwelt ist Verkörperung. Diese Form, welche mit dem adäquateren Ausdruck des rein geistigen Lebens, den die Kunst allerdings suchen muß, so gewiß vereinbar ist, als der Geist wesentlich in seinem Leibe sich realisiert, hat die Musik hinter sich gelassen und die Wiederherstellung derselben in einer höheren Weise noch nicht gefunden. Die Musik kann und soll nicht malen. Ihr Charakter ist Gegenstandslosigkeit. Die ganze Welt der Körper kann sie nur mittelbar darstellen, nämlich in ihrer subjektiven Wirkung. Von dem Leben des subjektiven Geistes fallen aber alle Formen, worin die Entgegensetzung zwischen Subjekt und Objekt wirklich vollzogen ist, aus demselben Grunde — weil sie nämlich keine Objekte geben kann — für die Musik weg, und es bleibt ihr nur die ungeschiedene Einheit der verschiedenen psychischen Funktionen, das

reine Innewerden seiner selbst, die Empfindung, der dunkle Schoß, aus welchem alle bestimmten Seelentätigkeiten auftauchen, dessen Erinnerung sie in ihrem Verlaufe begleitet, und in welchen sie erlöschend zurücksinken. Somit ist die Musik eine rein subjektive Kunst; die ganze sichtbare Gestaltenwelt und die ganze Welt geistiger Tätigkeiten, die ein Objekt voraussetzen, kann sie nur durch das Medium ihrer Resonanz in der Empfindung aussprechen. In sich zwar hat die Empfindung ein unendliches Leben bestimmter Unterschiede; aber verglichen mit den anderen Sphären des Geistes ist sie doch nur ein unbestimmtes Weben in sich.

Die Musik hat Alles und hat Nichts; dies ist ihre eigentümliche Antinomie und der Grund, warum über keine Kunst so großer Widerstreit der Urteile herrscht. Wer implizierte Unendlichkeit sucht, den entzückt sie, wer objektive Bestimmtheit sucht, den täuscht sie. Sie beglückt das Weib und den weichen, innigen Mann, sie genügt dem scharfen, denkenden Geiste nicht. Sie ist für den, der auf das Sehen organisiert ist, zu abstrakt geistig; für den, der die höchste Form der Kunst, die Poesie im Auge hat, zu sinnlich. Sie konnte bei den Alten sich nicht in ihrem eigentümlichen Wesen ausbilden, sie waren zu plastisch, zu sinnlich; sie gehört dem romantischen und modernen Ideale an, also dem geistigeren, dem Ideale der Innerlichkeit; aber hier blüht sie am meisten bei den sinnlicheren Völkern, und das Theater beherrscht sie, wo das geistigere Drama in Verfall gekommen ist. Ich füge hier nur einen Wink über einen Punkt bei, worin uns Hegel ganz im Stiche läßt, nämlich die geschichtlichen Hauptmomente der Musik, deren Darlegung zugleich die Aufzählung ihrer wichtigsten Gattungen ist. Es läßt sich auch hier ganz ungesucht unsere durchgängig angewandte Kategorie geltend machen. Die Musik beginnt objektiv mit dem strengen Kirchenstile, sie nimmt das Subjektive aus dem Volkslied auf, führt es als erwärmendes Element in ihre strenge Einfachheit ein, bildet so das auf dem Übergang stehende Oratorium, und vereinigt endlich beide Gegensätze in der wahrhaft modernen Form, der weltlich freien Musik, der Oper. Es liegt hier schon ganz nahe, statt der Benennung objektiv usw. die Terminologie der Dichtkunst episch, lyrisch, dramatisch anzuwenden, ja die Oper muß schon dramatisch genannt werden; wir stehen dicht an der Grenze der Poesie. Wir müssen nämlich die Musik nicht nur nach rückwärts be-

trachten als diejenige Kunstform, worin die Körperwelt, das Element der bildenden Künste, in das rein innerliche Weben der Subjektivität zerschmilzt. Sie hat eine andere Kunst vor sich, in welcher die Einseitigkeit ihrer bildlosen Subjektivität durch Erneuerung der objektiven Anschauung in höherer Form sich herstellt; eine Kunst, welche mit dem Vorzuge der Musik die Vorzüge der bildenden Künste vereinigt und daher zu den übrigen Künsten sich ebenso verhält, wie die Kunst überhaupt zu der bloß objektiven Existenz des Schönen in der Natur und der bloß subjektiven in der Phantasie, nämlich als die höhere Einheit, worin diese Gegensätze erlöschen. So erscheint denn die Musik als die Mitte zwischen den bildenden Künsten und der absoluten Kunst, sie ist das Ende jener und die Vorhalle dieser, sie ist die Kunst, worin der ästhetische Geist von der Zerstreuung des Objektiven sich sammelt und zugleich zu einer vergeistigten Wiederherstellung desselben sich vorbereitet. Nicht umsonst hat man die Musik so häufig mit der Architektur verglichen, die Verwandtschaft besteht aber, um von den vielen anderen gemeinsamen Merkmalen hier nicht zu reden, auch darin, daß die Musik zur Poesie sich ebenso verhält, wie die Baukunst zunächst zur Plastik und so fort zu den anderen Künsten. Das unorganische, dunkel andeutende Gebilde der Architektur stimmt, es stimmt zur Erwartung der beseelten Gestalt, die uns sagt, was das Gebäude wollte; aus der dämmernden Nacht der Empfindung, in welche diese Räume, diese fließenden, steigenden Massen uns führten, blitzt das Ich hervor, die Persönlichkeit, das Götterbild. Ebenso löst die vorbereitenden, spannenden Gefühlsrätsel der Musik das Wort: die Poesie.

Ich habe es nun zu rechtfertigen, warum ich die Poesie als die subjektiv-objektive, oder die absolute Kunst an die Spitze der Künste und somit des ganzen Systems stelle. Wir knüpfen an die Musik an. Die Poesie bedient sich wie diese des Tons und ist gegen dessen rhythmische Bildung nicht gleichgültig; ein Beweis, daß sie aus der Musik herkommt. Allein sie nimmt nicht den Ton überhaupt in seiner Unbestimmtheit, sondern den artikulierten Ton, das Wort, die Sprache zu ihrem Ausdrucksmittel. Diese ist aber nicht das Material für die Poesie wie der sichtbare Körper für die bildenden Künste, der Ton für die Musik. Sie hat vielmehr gar kein sinnliches Material mehr, und die Sprache ist ihr ein für sich

bedeutungsloses Zeichen, wodurch ihre Einwirkung auf das rein geistige Material, in welchem sie darstellt, vermittelt wird. Das Wesen der Sprache besteht darin, daß durch einen geistigen Mechanismus der Gewohnheit mit dem Vernehmen eines Wortes unmittelbar der durch dasselbe bezeichnete Gegenstand dem Geiste gegenwärtig wird. Nur dieser ist daher das Element oder Material der Poesie; sie ist Geist für den Geist ohne ein anderes Medium als ein Zeichen, das für sich gar keine Selbständigkeit hat; sie ist die geistigste unter allen Künsten. Die Musik ist ebenfalls Geist für den Geist, aber nur empfindender Geist, der im Tone und unmittelbar verschmolzen mit diesem dem empfindenden Geiste sich mitteilt; die Poesie aber, indem sie den Ton zum Worte erhebt, hält nicht nur fest, was die Musik erobert hat, das Zeitleben des Geistes in der unbestimmten Form der Empfindung, sondern mit dem bestimmten Worte wendet sie sich an den bestimmten Geist, der aus der Dämmerung des Gefühls heraus ist. Freilich aber nicht an den denkenden Geist, denn wir bleiben im ästhetischen Gebiete, sondern an den Geist als Phantasie. Hier liegt nun der Punkt, wo es einleuchtet, wie und warum die Poesie mit der subjektiven Innerlichkeit der Musik zugleich wieder die ganze objektive Welt der Gegenstände, der Sichtbarkeit in ihr Bereich zieht. Die Phantasie nämlich ist die zu idealer Form erhobene Einbildungskraft, diese aber nichts Anderes als die innerlich gesetzte Sinnlichkeit. Indem daher die Dichtkunst im Elemente der Phantasie darstellt, indem sie mit Phantasie für Phantasie arbeitet, so gewinnt sie ohne ein sinnliches Material die ganze Macht und den ganzen Umfang der Sinnlichkeit wieder, es stehen ihr in geistiger Form alle Wirkungen zu Gebote, welche den anderen Künsten eigen sind: sie kann der inneren Vorstellung Gebäude, Bildwerke, Gemälde, dem inneren Gehör Melodien vorführen und ist also eine geistige Totalität aller Künste. Nicht als sänke sie darum auf die Stufe der Phantasie zurück, wie wir sie im zweiten Teile als eine noch unerschlossene, ein bloß inneres Ideal kennen lernten; es ist nicht mehr die Phantasie vor der Kunst, sondern die Phantasie, wie sie die Gestaltenwelt aller vorangehenden Künste in sich aufgenommen hat und bereichert mit dieser in sich zurückgegangen ist, aber nicht um in sich verschlossen zu bleiben, sondern sich mitzuteilen und Phantasie an Phantasie zu entzünden. Die Poesie hat also, was alle anderen Künste haben, auch,

aber zugleich unendlich viel mehr. Sie kann nicht bloß, wie die Musik, den Widerhall aller geistigen Eindrücke in der Empfindung geben, sondern jede bestimmteste geistige Tätigkeit aussprechen, sie kann sagen, was sie will, die Zunge ist der Kunst erst jetzt wahrhaft gelöst. Ja sie kann, was wir vorhin im Allgemeinen abweisen mußten, im Einzelnen allerdings auch in sich aufnehmen, nämlich reine Gedanken, sofern sie nur aus Leidenschaft fließen und Leidenschaft wecken. Sie ruft aber nicht nur die ganze Bilderwelt der objektiven Künste vor die Phantasie, sondern sie belebt sie, sie nimmt sie in geistigem Flusse mit sich fort und führt sie am Bande der zusammenhaltenden geistigeren Bedeutsamkeit schwebend vorüber.

Der erste Abschnitt umfaßte unter der Kategorie der Objektivität drei Künste, der zweite stellte unter der Kategorie der Subjektivität nur Eine Kunst auf, was seinen Grund in der ganz besonderen Eigentümlichkeit hatte, womit die Musik allein und ohne ihresgleichen steht. Dieser dritte Abschnitt befaßt nun zwar unter der Kategorie des Subjektiv-Objektiven wieder nur Eine Kunst, aber diese Kunst teilt sich, da sie die Totalität aller Künste ist, bestimmter als jede andere, in gewisse selbständige Gattungen, in welchen das ganze System der Künste wiederkehrt. Dies ist nun derjenige Punkt, wo meine Gliederung der Ästhetik sich am vollständigsten bewährt, indem das System auf seiner höchsten Stufe sich ideal wiederholt und so völlig in sich selbst zurückgeht: das ganze System, nicht nur das System der einzelnen Künste, wie wir sie sogleich sehen werden.

Es tritt nämlich noch einmal hier das Teilungsgesetz auf, das durch unser Ganzes geht, und scheidet die Poesie in drei Gattungen, die objektive oder das E p o s, die subjektive oder die L y r i k, die subjektiv-objektive oder das D r a m a.

Die objektive Gattung oder das Epos entspricht im zweiten Teile der Naturschönheit, im dritten den bildenden Künsten.

Die subjektive Gattung oder die Lyrik entspricht: im zweiten Teile der (bloß subjektiven) Phantasie, im dritten der Musik.

Die subjektiv-objektive Gattung oder das Drama entspricht: dem dritten Teile, oder der Kunst; im dritten Teile der subjektiv-objektiven Kunst, oder der Poesie, sie ist die Poesie in der Poesie, das Schöne im Schönen.

Es könnte nun nötig scheinen, die Anwendung meiner überall

durchgeführten Kategorie des Objektiven usf. auf diese Gattungen zu rechtfertigen. Allein nicht nur muß jedem, der die von der bisherigen Kunstphilosophie über diese Gattungen der Poesie vielfach geführten Untersuchungen kennt, sogleich einleuchten, daß und warum jede unter die ihr zugeteilte Kategorie fällt, sondern auch wer nur einen ungefähren Erfahrungsbegriff von diesen Gattungen hat, muß sich im Momente deutlich machen können, was gemeint ist. Nur auf zwei Orte möchte ich einiges Licht werfen. Der eine ist die Einteilung der Lyrik, womit es bekanntlich so große Not hat; aber auch hier schafft mein allgemeines Einteilungsprinzip Licht. In der unendlichen Insektenwelt der lyrischen Poesie lassen sich nur dadurch Linien einer allgemeinsten Einteilung ziehen, daß man von dem Verhältnisse des Subjekts zu seinem Gegenstande ausgeht. Die Lyrik überhaupt ist subjektiv, das Subjekt spricht sein eigenes Innere aus, wie es vom Gegenstande durchdrungen ist. Allein diese Durchdringung ist keine fixe und fertige, sondern ein Prozeß. Die erste Form dieses Prozesses ist die des Erhabenen, wo der Gegenstand zu groß ist, um dem Subjekte zu gestatten, daß es ihn vertraulich in sich hereinziehe und ganz zu dem seinigen mache, wo es sich vielmehr durch die Größe desselben aus seinem eigenen Zentrum gehoben fühlt und ihn nun im Aufschwunge der höchsten Begeisterung zu erreichen strebt; so die Hymne, der Dithyrambe, die Ode. In der Hymne läßt das Subjekt in gemessener Ruhe seinen Gegenstand noch über sich stehen, in dem Dithyramben berauscht es sich von ihm, indem es ihn in sich hereinzuziehen ringt, in der Ode ist es bereits wieder zu sich gekommen, Reflexion, Absicht, Künstlichkeit kann sich geltend machen. Diese Formen wurden vorzüglich von der klassischen Poesie, als einer überhaupt wesentlich objektiven, gepflegt. Dagegen fällt im eigentlichen Liede der Gehalt mit dem Subjekte einfach in Eins zusammen, sie gehen unmittelbar ineinander auf, so daß das Subjekt sich selbst frei gehen läßt, indem es den ganz in es übergegangenen Gehalt in ungezwungener Natürlichkeit ausspricht, welcher hier allerdings auch ein menschlich näher liegender und vertrauterer ist. Doch hat es selbst wieder eine Geschichte, die mit einer epischen Form, dem Heldenliede, der Ballade, Romanze beginnt. Es hat seiner Innigkeit wegen im romantischen und modernen Ideale, vorzüglich in jenem, reicher geblüht als im klassischen. Diese Blüte war

namentlich eine Blüte des Volksliedes, dessen Begriff hier zu bestimmen ist. Eine dritte Form der Lyrik endlich umfaßt alle diejenigen Gattungen, worin die beginnende Ablösung des Gehalts von dem Subjekte, das er durchdrungen hatte, durch einen Ton der mit Wehmut oder mit heiterem Spiele sich selbst betrachtenden Empfindung sich ausspricht: die Elegie, das Sonett mit den verwandten romanischen Formen, die vielen kontemplativen Gedichte der neueren Zeit und endlich an der Grenze der Prosa das Epigramm.

Die dramatische Poesie ist in jeder Beziehung die vollkommenste Form der Dichtkunst und der Kunst überhaupt, weil sie das Grundgesetz aller Kunst: Einheit der Subjektivität und Objektivität am vollkommensten erfüllt. Das Drama zeigt uns ein Geschehen, dies ist objektiv, episch. Aber dies Geschehen ist kein Vergangenes, das wir durch einen dritten hören, sondern die dabei beteiligten Personen treten gegenwärtig vor uns, sprechen in der Form des Monologs und Dialogs ihr bewegtes Inneres aus, geraten dadurch in Kollision, und so entsteht vor unseren Augen diese Geschichte, welche aber eben darum vielmehr Handlung ist. Dies ist subjektiv oder lyrisch, nicht bloß sofern eben diese poetischen Personen *ihr* Inneres aussprechen, sondern aus dem tieferen Grunde, weil der Dichter in ihnen *sein* zur Menschheit erweitertes Inneres ausspricht. Dadurch sind jene Gegensätze in letzter Instanz vereinigt. Der Dichter ist ganz abwesend und eben daher ganz gegenwärtig. Er ist ganz in seinem Werke aufgegangen, dieses ist ganz selbständig, losgelöst vom Dichter, und er ist ganz darin.

Wir sehen also die Handlung aus dem bewegten Inneren der auftretenden Personen werden. Dieses, das geistig innerliche Leben des Subjekts, ist ihr Quellpunkt. Das Innere wirkt Handlungen, nur sofern es aus der bloßen Innerlichkeit in die Form des Zwecks und seiner Vollführung übergeht, d. h. als Wille. Der letzte Grund alles Geschehens ist also hier der Wille oder die freie Selbstbestimmung, daher gehört das Drama auch wesentlich dem freien Geiste des modernen Ideals an. Dieser Wille darf aber nicht der abstrakte, bloß formale sein, sondern der von wesentlichen, sittlichen, allgemein menschlichen Motiven erfüllte, der Charakter. Indem er gemäß seinem Motive handelt, ruft er die Gegenwirkung des von dem entgegengesetzten Zweck erfüllten Willens hervor, denn die harmonische

Totalität der sittlichen Zwecke tritt in der Wirklichkeit durch Spaltung ihrer Momente in disharmonische Einseitigkeit auseinander. Diese Kollision erzeugt Kampf, Kampf erzeugt Leiden, Untergang, und es kommt an den Tag, daß die Leidenden selbst nur die Vollstrecker des absoluten Willens waren, der die Einseitigkeit und Verkehrtheit dieser Vollstreckung an ihnen richtet; und hiemit stehen wir wieder im Tragischen. Der Wille, sein Kampf und seine Niederlage können aber auch, indem die Subjektivität im Bewußtsein ihrer Unendlichkeit alle wesentlichen Zwecke in Widerspruch auflöst, komisch sein. Das Tragische und Komische sind die reifsten Formen des Schönen; es erscheint in ihnen der innerste Gehalt der Geschichte, des Menschenlebens. Nun ziehen sich zwar diese beiden Momente des Schönen durch das ganze Reich der Künste, bald verborgener, bald ausgesprochener hervortretend, hindurch, in keiner Gattung aber werden sie so tief und umfassend ausgebildet wie im Drama, wo ihr innerstes Wesen so an den Tag tritt, daß sich zwei besondere Formen bilden, Tragödie und Komödie, welche als ihre eigentliche Verwirklichung jenen ihren Namen gaben. Das Tragische und Komische sind aber nur Momente im Schönen; das Schöne selbst ist ihre Einheit. Die moderne Poesie hat es gewagt, den Humor selbst in die Tragödie einzuführen, mit der höchsten tragischen Stimmung den freien Blick in die Widersprüche des Lebens zu verbinden: in dieser gesättigsten Form hat das Schöne seine völlige Wirklichkeit und das System ist geschlossen.

Ich konnte in dieser Skizze mich nicht auf die bloß anhängenden Künste einlassen, d. h. auf diejenigen, welche teils dem Nutzen dienen und nur beiläufig mit dem Nützlichen das Schöne verbinden, teils zwar das Schöne direkt bezwecken, aber seine Darstellung in einem Materiale vornehmen, das, an sich für andere Zwecke gebildet, seine eigenen, dem jetzt vorliegenden Kunstzwecke fremden Charakterzüge in unmittelbarer, der künstlerischen Umgestaltung bis zu einem gewissen Grad widerstrebender Lebendigkeit beibehält. Zu den letzteren gehört die Schauspielkunst, denn der Schauspieler gibt seine eigene Persönlichkeit als Material her, um eine fremde poetische darzustellen. Ganz und ohne Rest kann dieses, von der jeweiligen Aufgabe ganz unabhängig ausgebildete, Material niemals in der gegebenen poetischen Persönlichkeit aufgehen. Dennoch ist die Schauspielkunst die höchste

unter den unselbständigen Künsten, denn der Schauspieler muß mit allen Mitteln der Phantasie die Absichten des Dichters reproduzieren und das widerstrebende Material seiner Persönlichkeit durch vollkommene Versetzung seines Geistes in die erdichtete wahrhaft künstlerisch beherrschen und umbilden. Keine unter den selbständigen Künsten steht aber auch mit der zu ihr gehörigen unselbständigen in einem so wesentlich geforderten Zusammenhang; das Drama soll theatralisch sein, soll seine volle Wirkung auf die Gemüter durch die Aufführung erreichen. Dies ist nun der für unseren Zusammenhang wichtige Punkt. Indem nämlich die höchste Gattung der Kunst zur inneren Vorstellung, auf welche sich die anderen Zweige der Poesie beschränken, auch die äußere Anschauung und ihre ganze rapide Wirkung hinzunimmt, so kehrt sie auf diesem Gipfel der höchsten Geistigkeit zur Unmittelbarkeit zurück und so erst hat ihr Begriff seinen ganzen logischen Prozeß durchlaufen.

Ich gebe nun zur besseren Übersicht meine Einteilung des ganzen Systems in der beiliegenden Tabelle. Hiezu habe ich zunächst zu bemerken, daß das Gesetz der dreigliedrigen Einteilung zwar drei Hauptteile fordert, nicht aber je drei Abschnitte für die einzelnen Teile. Denn der Begriff, der jedem Hauptteile zugrunde liegt, zerlegt sich gerade gemäß jenem Gesetze immer in zwei Momente, welche sich erst in den U n t e r a b t e i l u n g e n der einzelnen Abschnitte wieder vereinigen und, so vereinigt, sogleich zu einem weiteren, höheren Begriffe führen. So bildet also z. B. im zweiten Abschnitte des ersten Teils (I, B, c) die Herstellung des Schönen aus dem Gegensatze des Erhabenen und Komischen zu seiner erfüllten Einheit nicht einen dritten Abschnitt C, denn wir haben hier keine besondere Gestalt des Schönen, sondern eben das Schöne, das nun, so mit seinen Momenten erfüllt, unmittelbar in eine neue Form, in seine erste objektive Existenz II, A übergeht. Ebenso bedingt die letzte Form der Phantasie, die des modernen Ideals im zweiten Abschnitte des zweiten Teils (II, B, c, γ), nicht einen dritten Abschnitt C, sondern nun ist eben der Begriff der Phantasie reif, um zu seiner Verwirklichung III, A hinübergeführt zu werden. Ferner ist noch zu bemerken, daß ich, um diese Tabelle nicht zu weitläufig zu machen, nicht von jedem Begriff seine Unterabteilungen aufgeführt habe, wie denn z. B. die in obiger Darstellung unterschiedenen Formen des Witzes und

Humors, die verschiedenen Reiche der organischen Schönheit, die unter das antike Ideal subsumierten Formen der orientalischen, griechischen, römischen Phantasie hier nicht herausgehoben werden. Nur da, wo es mir für die Analogie mit anderen Abteilungen wichtig zu sein schien, gieng ich in die spezielleren Unterabteilungen ein; so hob ich z. B. die Hauptzweige der Musik hervor, um darauf hinzuweisen, daß hier schon die Gattungen hervortreten, welche bestimmter in der Poesie sich scheiden; bei den anderen Künsten ließ ich mich der Kürze wegen darauf nicht ein.

I. Das Schöne an sich, sein allgemeiner Begriff, Metaphysik des Schönen.

A. Das einfach Schöne.

a) Die Idee.
b) Das Bild.
c) Die absolute Einheit der Idee und des Bildes.

B. Der Widerspruch im Schönen oder der ästhetische Kontrast.

a) Das Erhabene (objektiv).
 α) Das Erhabene der Natur (objektiv).
 β) Das Erhabene des subjektiven Geistes.
 γ) Das Erhabene des absoluten Geistes oder das Tragische (subjektiv-objektiv).
b) Das Komische (subjektiv).
 α) Das naiv Komische (objektiv).
 β) Der Witz (reflektiert, subjektiv).
 γ) Der Humor (subjektiv-objektiv, absolute Komik).
c) Herstellung des Schönen aus diesem Widerspruche, Rückkehr desselben in sich als vermittelte Einheit dieser Gegensätze (subjektiv-objektiv).

II. Das Schöne in einseitiger Existenz.

A. Die objektive Existenz des Schönen oder die Naturschönheit.

a) Die unorganische Naturschönheit (objektiv).

b) Die organische bis zum Menschen, der aber zugleich eine neue Reihe eröffnet (subjektiv).

c) Das menschliche Wesen, am vollkommensten ausgeprägt im Staate (subjektiv-objektiv).

α) Der antike Staat (objektiv).

β) Der Feudalstaat (subjektiv).

γ) Der moderne Staat (subjektiv-objektiv).

B. Die subjektive Existenz des Schönen oder die Phantasie.

a) Die Phantasie überhaupt.

α) Die sinnliche Anschauung (objektiv).

β) Die Einbildungskraft (subjektiv).

γ) Die eigentliche Phantasie oder das Ideal (subjektiv-objektiv).

b) Die Grade der Ausstattung des Subjekts mit der Phantasie.

α) Talent.

β) Fragmentarisches Genie.

γ) Genie.

c) Die Phantasie der Völker oder die geschichtlichen Hauptformen des Ideals.

α) Das antike oder objektive Ideal.

β) Das Ideal der phantastischen Subjektivität, oder das romantische.

γ) Das moderne Ideal oder das Ideal der gebildeten, d. h. der wahrhaft freien und zugleich mit der Objektivität versöhnten Subjektivität.

III. Die subjektiv-objektive Existenz des Schönen oder die Kunst.

A. Das Kunstwerk überhaupt.

a) Die Objektivität der Darstellung in Rücksicht auf historische Treue usw.

b) Die Manier (subjektiv).

c) Der Stil (subjektiv-objektiv).
  α) Strenger Stil.
  β) Hoher Stil.
  γ) Gefälliger, rührender Stil.

B. Die Künste.

a) Die objektiven oder bildenden Künste.
  α) Die Baukunst (objektiv).
  β) Die Plastik (Eindringen des Subjektiven noch als unmittelbare Einheit des Geistes mit seinem Leibe).
  γ) Die Malerei (Durchdringen des Subjektiven).

b) Die subjektive Kunst oder die Musik.
  α) Die kirchliche Musik (objektiv).
  β) Die Liedermusik (subjektiv).
  γ) Die Oper (subjektiv-objektiv).

c) Die subjektiv-objektive Kunst oder die Poesie.
  α) Das Epos (objektiv).
  β) Die lyrische Poesie (subjektiv).
  γ) Das Drama (subjektiv-objektiv).
    1. Die Tragödie.
    2. Die Komödie.
    3. Höhere Einheit des Tragischen und Komischen.

(Jahrbücher der Gegenwart, Dezember 1843, und Kritische Gänge von Fr. Th. Vischer, Tübingen, Fr. Fues, 1844, II, S. 343—396.)

Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst.

Solang es eine Kunst gibt, wird das Kunsturteil in zwei einseitige Richtungen auseinanderlaufen, welche trennen, was im wahren Wesen der Sache und im einzelnen Werke, das ihm entspricht, untrennbar eins ist und das eine der losgerissenen Elemente des Ganzen für das Ganze halten: die eine wird alles Gewicht auf den Gehalt, die andere auf die Form, die eine auf das Was, die andere auf das Wie legen. Nennen wir jene Richtung Substantialismus (denn die Bezeichnung Materialismus würde hier große Verwirrung bringen), diese Formalismus. Daß beide ihren natürlichen Grund in den allgemeinen geistigen Richtungen und Gewöhnungen der Menschen haben, bedarf keiner Nachweisung, der Unterschied ganzer Zeitstimmungen aber wird begreiflich eine herrschende Neigung zum Einen oder Andern mit sich führen. Wir haben die Herrschaft der Hegelschen Philosophie, der politischen Tendenzkunst, wir haben eine große politische Bewegung mit dem guten Teil Ideologie, welche eine Hauptursache ihres Untergangs war, seit Kurzem hinter uns. Hegel hatte feinen Sinn für die konkrete Kunstform, mit rührender Liebe und Vertiefung gieng er in das Einzelne derselben ein, allein er war dennoch Substantialist, er sprach immer wieder, als ob das Gewicht des Inhalts, die Gewalt und Tiefe des Pathos an sich den Wert eines Kunstwerkes bestimmte, und so gieng von ihm jene Kunstphilosophie und Kunstkritik aus, welche ein Kunstwerk als solches glaubte geschätzt zu haben, wenn sie die Summe von Ideen, die es enthielt, durch eine, oft zudem ganz unzureichende, ja schiefe und möglichst viel hineinerklärende Analyse herausgezogen und bloßgelegt hatte. Eines der schlagendsten Beispiele gibt die Faust-Literatur, namentlich die Beurteilung des zweiten Teiles der Tragödie. Vergeblich wiederholte man dem heitern Völkchen, das sich die Hände vor Vergnügen rieb, wenn es eine der harten allegorischen Nüsse meinte glücklich geknackt zu haben, — vergeblich wiederholte man ihm, was jedes Kind weiß: daß Allegorie nicht wahre Poesie ist, daß Dichtwerke genießen, Dichtwerke verstehen und nach Begriffen stöbern und stochern zweierlei

Dinge seien; die Kleinmeister ließen sich nicht irre machen in dem Vergnügen, das Glück ihrer Selbstzufriedenheit über ihr pfiffiges Raten dem Dichter als sein künstlerisches Verdienst aufzurechnen, von gediegenem plastisch allegorischem Kunstwerk u. dgl. zu reden. Inzwischen kam die Zeit, wo die übersatte innere Bildung der deutschen Nation endlich mit Macht nach außen drängte, an das Tor der Wirklichkeit pochte. Wir näherten uns der großen politischen Bewegung. Die veränderte Stimmung trug sich als eine neue Form des stoffartigen Verhaltens auf die hervorbringende Kunst über: Malerei und Poesie wurde tendenziös in sozialer und politischer Bedeutung des Wortes. Herwegh und Freiligrath stritten, ob der Dichter auf der Zinne der Partei oder auf einer höheren stehen solle: eine ganz in den Mittelpunkt der schwierigen Frage über das Verhältnis von Inhalt und Form führende Debatte, auf die wir zurückkommen werden. Die Zeitstimmung entschied für die Zinne der Partei, und ein Kunstwerk galt für um so schöner, je energischeren Zorn gegen die schlechte Wirklichkeit des Staats und der Gesellschaft es ausrief und aufrief, je mehr rhetorische Kraftstellen sich aus seinem Scheinorganismus herauspflücken und als Stichworte der wachsenden Begeisterung für Nationalität und Freiheit verwenden ließen. — Seit uns nun der Rückgang unserer Revolution die Augen so grausam geöffnet hat, seit es so mit uns steht, daß der Beste sich zusammennehmen muß, daß er nicht den Glauben an die Macht der Idee verliere, List und Gewalt für die einzigen Lenker der Wirklichkeit halte, daß er nicht ganz und gar blasiert werde: seither haben die Geister im Kunsturteil sich naturgemäß auf das andere Extrem geworfen, auf den formalistischen Standpunkt. In der Philosophie, richtiger auf dem Boden, den sonst die Philosophie einnahm und den in zeitgemäß begreiflicher Selbstüberschätzung jetzt die Naturwissenschaft als ihre Domäne zu besetzen sucht, signalisiert sich dieselbe Richtung der Geister als Materialismus. Hier erweist sich, warum es verwirrend wäre, in dem andern Gebiete, von dem wir eigentlich reden, die einseitige Schätzung des ästhetischen Wertes nach dem Inhalt Materialismus zu nennen. Jedermann würde bei Materie nicht an den Inhalt der Kunst im Gegensatze gegen die Form, sondern an den körperlichen Stoff, als Material denken, und dies führt vielmehr dahin, den Formalismus in der Kunsttheorie als eine Art Materialismus zu bezeichnen. Und das mit Recht, nur

lassen wir den Namen Materialismus ganz dem Gebiete der Philosophie, dem Prinzip oder sogenannten Systeme, das man herkömmlich so benennt, und sagen nur: der ästhetische Formalismus ist ihm durchaus analog. Man darf sich in der Ziehung dieser Parallele nicht dadurch stören lassen, daß ja der Materialist gerade die Form für bloß anhängendes Attribut des Stoffes, diesen für das Wesen der Welt erklärt, der Kunstformalist aber nicht das Material an sich, sondern die künstlerisch-technische Behandlung desselben für das Wesen der Kunst. Denn dieser vergißt, will nichts davon wissen, daß diese Behandlung ihren wahren Grund in einer inhaltsvollen Bewegung der Seele hat, daher ist sein Begriff von Form ein sinnlicher, obwohl er nicht rohes, sondern gebildetes Material im Auge hat, und entspricht dem philosophischen Materialismus, dem die Form, welche in den höheren Reichen des Lebens zur Seele wird, als das posterius, als ein Ergebnis einer Atomeverbindung erscheint, für welche er im Atom selbst, das ihm doch Prinzip ist, keinen Grund finden kann. Dem Atom entspricht Herbarts Monade. Unsere Materialisten sind auf die Entdeckung einer Wahrheit gekommen, welche in der Philosophie längst eine Trivialität ist: daß Form (in ihrer höchsten Organisation Seele) und Stoff untrennbar Eines sind, nicht nur untrennbar Eines, sondern an sich wirklich identisch, so daß auch der Ausdruck, der Leib sei das Organ der Seele, weil er ein äußerliches Verhältnis denkbar läßt, allerdings als ungenau zu beseitigen ist. In der Freude ihrer Entdeckung und in der Armut an philosophischem Werkzeug, an dialektischer Übung des Denkens haben sie nun das Kind mit dem Bad ausgeschüttet, und statt zu sagen: es gibt nur eine Einheit von Form und Stoff, rufen sie mit dem Hallo des von einer halben Wahrheit berauschten Dilettanten: es gibt nur Stoff mit der anhängenden Eigenschaft, Form zu haben, auf der höchsten Organisationsstufe der Form als Seele zu fungieren. Sie rufen es, die mit Messer, Hammer, Retorte in der Hand, mit dem Mikroskop vor dem Auge zu jeder Stunde sich empirisch von der Wahrheit des alten Satzes überzeugen können, daß die Materie ins Unendliche teilbar, daß das letzte erkennbare Atom selbst wieder eine Einheit von Atomen, also eine Form ist, d. h., daß die Form der Materie nicht von außen anhängt, sondern in ihr Innerstes, in ihr Wesen, ihr Selbst hineinreicht, daß es also eine Materie ebensowenig gibt, als eine Form,

sondern nur eine Einheit beider. Wo haben sie auch nur den entfernten Schein eines Beweises geliefert, daß sie berechtigt sind, in dieser Einheit die Form als das bloße consequens, das posterius, als das bloß Anhängende zu betrachten? Wo jemals begründet, daß man nicht ebenso richtig und ebenso falsch sagen könnte: es gibt nur Form mit der anhängenden Eigenschaft, Stoff zu sein? Allein die Sache wendet sich noch anders, wenn wir die Form auf den Gipfel ihrer Organisation, wenn wir sie in das menschliche Leben begleiten, wo sie als Gehirnfunktion nicht nur Seele ist, sondern im Seelenleben selbst der Akt der unendlichen Negation eintritt, wodurch sie Geist wird. Hier entwickelt das Gehirn die Tätigkeit, durch welche es seine eigene, bloß seelische Tätigkeit und mit ihr den ganzen Umfang der Sinnlichkeit verneint, hier beginnt das Reich der freien Selbstüberwindung, darauf gründet sich Recht, Moral, Wissenschaft, das ganze Gebiet des wahrhaft Menschlichen, auch der Kunst, worin unser Wesen, in sich verdoppelt und sich selbst gegenübertretend, die sinnliche Stimmung nur walten läßt, sofern sie vom Geist approbiert ist, und ihr, wo sie es nicht ist, die gewollte Tätigkeit abzwingt. Oder mit andern Worten: hier beginnt das Allgemeine, das Reich der Idee. Der Materialist kennt nur Einzelnes, er hat keine Mittel, das Allgemeine zu begreifen. Nun ist freilich, wie schon unser obiger Ausdruck dies festhält, auch der höchste Akt, wodurch wir das Allgemeine denken und wollen, die Einzelheit und Sinnlichkeit negieren, notwendig selbst wieder eine Gehirnfunktion, nicht bloß Begleitung einer solchen, nein, die Funktion selbst, aber weil dies eine der primären entgegenarbeitende, für uns womöglich noch unerforschlichere Tätigkeit ist, so können wir in unserm ganzen Sprachgebrauch uns auf den physiologischen Vorgang dabei gar nicht einlassen, sondern reden mit Recht kurzweg von dem Geist und einem Reich des Geistes, das mitten im physischen Leben doch unendlich über dasselbe hinaus ist. Wenn aber also das Gehirn, der höchst organisierte Nerv, dies leisten, seine erste Aktion durch eine unendlich höhere hinter sich lassen, widerlegen kann, was folgt? Das folgt, daß das Wesen, das auf seiner höchsten Organisationsstufe solches vermag, das Wesen, das ihr Materie nennt, an sich und schon auf seinen niedrigsten Stufen kein bloßer Stoff ist, sondern ein Form, Seele, Geist in sich Tragendes; das folgt, daß, was als posterius, als letztes Resultat, als exquisiteste

Ausdünstung der Materie erscheint, in der Tat das prius, d. h. in der untrennbaren Einheit das Bestimmende, Herrschende ist. Ihr meintet den Geist zu materialisieren und, die Ironie eurer selbst, habt ihr die Materie spiritualisiert, ohne es zu wissen, euer Stoff ist Stoff und nicht Stoff, eure Materie übertrifft sich selbst. Ihr hättet recht, wenn es gälte, gegen die zu kämpfen, welche das geistige Prinzip zu der Materie von außen hinzukommen lassen, und ihr kämpfet blind gegen die, welche längst wissen, daß beide immanent e i n e s und keinen Augenblick trennbar sind.

Wir kommen auf den Formalismus in der Kunstkritik zurück. Wie der Materialist den Stoff, so erklärt denn der Kunstformalist die sinnliche Erscheinung des Inhaltes im Kunstwerk für das ganze Wesen desselben. Wie jener nicht erkennt, daß es einen Stoff, der nicht bis in sein Innerstes hinein Form wäre, gar nicht gibt, so erkennt dieser nicht, daß es eine bloße Form in der Kunst gar nicht gibt. Dies darzutun, läuft mir eben eine Anzeige der Lehre von der Musik in meiner Ästhetik ganz bequem zu, die im Leipz. literar. Centralblatt am 24. Oktober d. J. (Nr. 43) erschienen ist. Hier lernen wir, daß „den Inhalt der Musik die Formen der Musik bilden"; — „die Musik stellt nur Formen dar", — „ihr Wesen sind Formen". Diese Formen können zwar, so werden wir weiter belehrt, auch Inhalt, nämlich Gefühlsleben darstellen, die Musik kann sich ihrer Formen dazu bedienen, aber „ebensogut ohne diese Absicht die Formen allein zur Darstellung bringen"; wenn die Musik „im besten Falle die dynamische Reizung des Gemüts darstellt, so stellt sie dieses darstellend eben nur reine Formen dar, mit welcherlei Inhalt sie erfüllt sein mögen."

Man erkennt, daß es wahrlich kein Überfluß ist, wenn wir hier einfach feststellen, was sich, wie man meinen sollte, von selbst versteht. Was ist denn Form? Das Äußere eines Innern, richtiger das Äußere m i t seinem Innern, die Einheit des Innern und Äußern, von der Seite des Äußern betrachtet. Eine bloße Form gibt es gar nicht, ja man kann eigentlich gar nicht sagen: bloße Form, es ist contradictio in adjecto, denn Form ist die durch eine qualitative Kraft, ein inwohnendes Dynamisches, auf höherer Stufe Geistiges so oder so gebildete oder bewegte Materie. Form ist Ausfluß, daher Ausdruck eines Innern. Allerdings ist, was wir so nennen, von seinem Inhalt relativ trennbar, und wir sprechen bei solcher relativer

Trennung von „bloßer Form". Diese Bezeichnung ist ungenau, wie häufig der gemeine Sprachgebrauch, denn die Sache verhält sich so, daß hier die angeblich bloße Form mit ihrem ursprünglichen Inhalt einem fremden Inhalt verknüpft ist, daher jener ursprüngliche Inhalt in dem neuen Zusammenhang unwahr wird. Wenn z. B. jemand einen Charakter, eine Stimmung heuchelt, affektiert, so nimmt er Formen an, welche ursprünglich nur durch jenen Charakter, Stimmung geschaffen sind, er trennt sie von diesem ihrem ursprünglichen Zusammenhang, aber er vermag sie in dieser Stimmung doch nur dadurch hervorzubringen, daß er sich in ihr wahres Inneres momentan hineinversetzt. Und wenn in der Kunst von einer leeren Form, einer bloßen Formschönheit die Rede ist, so handelt es sich von Bildungen des Materials, die ebenfalls ursprünglich dem Innern des bewegten Geistes entflossen und im vorliegenden Zusammenhang nur relativ von ihm getrennt sind, in der Trennung selbst aber noch einen Schimmer, eine Reminiszenz ihrer ursprünglichen Inhaltsfülle und Wärme bewahren. Ohne dieses wenn auch noch so dünne Band würden sie im Augenblick erlöschen, in nichts zusammenfallen. Daß die Kunst, mit Ausnahme der Poesie, ihr Material seinem Naturzusammenhang entnimmt und mit Beibehaltung einer schwachen Mitwirkung desselben ein anderes Inneres hineinlegt, als die bloße Naturkraft ihm gegeben, dies hier als Einwendung vorzubringen, wäre eine ganz ungeschickte logische Durchkreuzung. Die Kunst hat entdeckt, daß vermöge einer tiefen, dunkeln Symbolik Stein, Holz, Farbe usw. unter der bildenden Hand des Menschen zur Nachbildung der höheren Formen sich verwenden läßt, welche die Seele, der Charakter als Äußeres seines Innern hervorbringt, und verarbeitet nun dies Material zu einer reineren Erscheinung desselben Inhalts, den sie gleichzeitig erhöht und in neuen, tiefern Zusammenhang stellt. Was die Poesie betrifft, so kann man nicht ebenso, wie von der bildenden Kunst, von ihr sagen, sie entnehme ihr Material seinem Naturzusammenhang. Sie gibt ihrem Vehikel, dem Wort, von dem man keinen Augenblick zweifeln kann, daß es das Äußere eines Innern, daß es Bild des Gedankens sei, den Ausdruck eines höheren geistigen Lebens als des gemeinen, prosaischen; sie gestaltet es rhythmisch, aber unser Kritiker selbst wird nicht sagen wollen, das Sonett sei da, um das Metrum des Sonetts darzustellen, das Distichon des

Distichons usw. Etwas Anderes aber wird er mit mehr Schein glauben einwenden zu können, und vielleicht ist es ernstlich seine Meinung: es gelte nämlich unser Satz nur von der bildenden Kunst und Poesie, und diese freilich geben Formen mit Inhalt, etwas Anderes aber sei es mit der Musik (wie er dabei ihre Verwandtschaft mit der Baukunst zu berücksichtigen und auch dieser die inhaltsvolle Form abzusprechen geneigt wäre, können wir nicht wissen). Sonderbar wäre es nun freilich, wenn zwar die andern Künste inhaltsvolle, die Musik aber leere Form haben, d. h. nichts, ein Unding, einen Unsinn repräsentieren sollte. Es liegt hier einer der Punkte, wo Krudität des Denkens von einem augenblicklichen Anschein zu abgeschmackten Meinungen sich fortreißen läßt. Der Inhalt des Werks der andern Künste läßt sich neben der künstlerischen Darstellung auch durch Worte ausdrücken, zwar unzureichend (sonst wäre die Kunst entbehrlich), aber doch im Wesentlichen bestimmt, denn er ist bestimmtes Objekt. Dies gilt soweit selbst von der Baukunst, als sich sagen läßt, welchen Kern das Gebäude zu umschließen bestimmt sei; daß sie denselben nur nach der Seite der Stimmung, die er mit sich führt, durch ihre Kunstformen andeutet, darin freilich liegt eben ihre Verwandtschaft mit der Musik. Die Musik aber bringt kein Objekt zur Darstellung, d. h. weder einen äußern Gegenstand, noch eine der Seelentätigkeiten, welche auf bewußter Unterscheidung und Beziehung zwischen Objekt und Subjekt beruhen. Weil sie nun kein Objekt darstellt, so ist für den Formalisten der tiefsinnige Satz fertig: sie stellt ihre Darstellung dar, sie drückt mit ihren Formen ihre Formen aus, d. h. sie gibt nichts, um durch dies Nichts nichts zu geben. Unser Nihilist ahnt, welchen Aberwitz er ausspricht, und hilft sich nun durch die erwähnte Einräumung: die Musik hat manchmal Inhalt, manchmal nicht, sie kann mit ihren Formen Lebensformen darstellen, oder auch nicht, denn „nicht als Formen des Lebens, sondern als Formen an sich haben sie für die Musik Bedeutung". Eine Musik, die kein Herz bewegt, ist demnach ebensogut wie eine, die jedes rührt und entzückt, der Kunstreiter auf der Violine und der seelenvolle Spieler, der Eine ist Künstler wie der Andere. Das ist die naive Art, in welcher ein auf solcher Stufe des Unterscheidens und Verbindens festgesessenes Denken sich mit schwierigen Begriffen abfindet. Die Musik hat in gewissem Sinne nie einen Inhalt, in gewissem Sinne

immer; das hat seine Schwierigkeiten; man weiß sich zu helfen und setzt dafür: sie hat bald einen Inhalt, bald keinen. Ich soll z. B. ausdrücken, daß eines Menschen oder Volkes Geistesleben dunkel, in gewissem Sinn unbewußt sei, und weil das ein verwickeltes Ding ist, zu begreifen und begreiflich zu machen, wie der Geist, seinem Wesen nach die Helle, das Bewußtsein selbst, auch dunkel, unbewußt sein kann, so helfe ich mir einfach und sage: der Mensch, das Volk hat teils Geist, teils keinen, bald Geist, bald keinen, — was, nebenher gesagt, auch seine Wahrheit hat, aber nur eine solche, die hieher nicht gehört, hiemit nichts zu tun hat. Parzival heißt bei Wolfr. von Eschenbach der Tumbe-Klare; das weiß ich, was das heißen will, sagt unser Unterscheidungskünstler: Parzival war manchmal dumm, manchmal gescheit. Scherz beiseite: das Beispiel ist, wie ich eben im Gebrauch bemerke, mehr als Beispiel. Das Gefühl ist Geist, in einer Form des Dunkels, welche ihre Natur verliert, sobald das Wort dem objektiven Grund und Inhalte des Gefühlszustandes Ausdruck gibt, denn hiemit ist das Bewußtsein an die Stelle des Gefühls getreten. Das Gefühl als solches ist ein Verhältnisleben, ein Leben dynamischer Reizungsverhältnisse und muß daher gerade durch die Kunstform, welche die reinen Bewegungsverhältnisse des Tons zum Darstellungsmittel hat, seinen einzig richtigen Ausdruck finden. Ich habe daher in der Ästhetik gewagt, den Zirkel für erlaubt zu erklären, wonach zuerst die Natur des Gefühls zwar in ihrem allgemeinen Grundcharakter bestimmt und daraus gefolgert wird, daß die Musik ihr reinster Ausdruck sei, dann aber aus der vorausgesetzten Musik die spezielleren Unterschiede und Teilungslinien in dem sonst ununterscheidbaren Nebel dieser Geistesform gewonnen werden. Unser Kritiker führt dies an, ohne es zu widerlegen, als ob die Zitatzeichen genügten, mich ironisch zu vernichten. Nur das rein Dynamische am Gefühl, abgesehen von jedem Inhalt, sagt er, könne die Musik darstellen, nicht weil das Gefühl musikalisch, sondern weil alles Musikalische dynamisch sei. Man bemerke die Verwirrung in diesem Satze, der, richtig gestellt, gerade das bestätigt, was ich sage. Meine Behauptung, die allgemein anerkannte psychologische Auffassung ist diese: im Gefühle verschwindet jeder bestimmte, objektive Inhalt als solcher und wird zu einer bloßen Dynamik von Reizungsverhältnissen, die sich als unendliche Modifikationen von

Lust und Unlust ankündigen; ich schließe: es wird daher seinen adäquatesten Ausdruck in einer Kunst der rein dynamischen Tonverhältnisse finden. Der Kritiker beginnt dagegen: „nur das rein Dynamische am Gefühl, abgesehen von jedem Inhalt" usw., als ob mein Satz nicht gelautet hätte: das Gefühl ist an sich inhaltsvolle Dynamik, Dynamik, worin der Inhalt seine objektive Bestimmtheit ausgelöscht hat; und so erschleicht er sich den Rest seiner obigen Aufstellung, während in Wahrheit der Schluß dieser ist: weil alles Musikalische dynamisch ist, so ist die Musik recht eigentlich die Kunst des Gefühls, denn das Gefühl setzt jeden Inhalt in eine Dynamik von Reizungsverhältnissen um. Die Verwirrung kommt offenbar daher, daß der Kritiker, nachdem er gelesen, was ich über das Gefühl und die Musik sage, sogleich den Hauptpunkt wieder vergessen haben und der Meinung sein muß, ich erkenne dem Gefühl als solchem objektive Inhaltsbestimmtheit zu und ebenso der Musik. Ich habe gezeigt, daß in das Gefühl aller Lebensinhalt einsinkt und mit der Unterscheidung von Subjekt und Objekt in ihm seine gegenständliche Bestimmbarkeit verliert, daß das Gefühl also inhaltslos ist im einen, inhaltsvoll im andern Sinn; unser Kritiker aber, weil er den vorhandenen Widerspruch nicht begreift, nur objektiv bestimmbaren Inhalt kennt, spricht nun der Musik diesen und jeden ab, und was er für sich vom Gefühle denkt, erfahren wir nicht; wahrscheinlich: es habe manchmal Inhalt, manchmal nicht, und jene Male, wo es keinen hat, werden eben dieselben sein, wo die Musik Gefühle darstellt. — Mit meinem Satz ist es keineswegs unvereinbar, wenn behauptet wird, daß das Gefühl sich in ganz individuell bestimmte einzelne Stimmungen unterscheide, deren Verlauf den Inhalt des einzelnen musikalischen Kunstwerks bildet; die dynamischen Verhältnisse des Gefühls lassen unendliche Konkretionen ihrer Mischung zu, welche für das Wort ebenso unbestimmbar und doch ebenso scharf bestimmt sind, als in der Säftemischung und physiologischen Grundstimmung des einzelnen Menschen die einzelnen wechselnden Zustände mit ihrem Charakter, der sich doch nicht mit Worten bezeichnen läßt. — Daß in jedem Zuhörer die musikalisch dargestellte konkrete Stimmung anders anklingt, darin hebt sich ihr Wesen nicht auf: den Grundcharakter derselben wird jeder musikalisch Organisierte gleichmäßig mit allen andern fühlen, aber mit ihm treten in jedem andere Erfahrungen, Erinnerungen, Phantasie-

bilder, tritt eine andere Beziehung zu der Welt des deutlichen Bewußtseins in Verbindung; das Dunkel des Gefühls ist zugleich seine Unendlichkeit und die Unendlichkeit möglicher Beziehungen auf die Objekte. Auch dies ist in der Lehre vom Gefühl auseinandergesetzt, wovon ich in dem Anteil an dem allgemeinen Abschnitt über die Musik in meiner Ästhetik, den ich übernommen, ausgehe. Der Kritiker aber meint, diese unendlichen Beziehungen, vermöge deren Jeder das vernommene Musikwerk sich anders übersetzt, seien eben ein Beweis, daß die Musik „nur Formen darstelle“, denn dieselbe Form sei es, die uns an Alles mahne, was in dieser sich zu bewegen pflege oder fähig sei. Da müßte vorher bewiesen sein, daß nicht derselbe Inhalt (vollends, wenn er ganz in der Form der Stimmung auftritt) unendlich verschieden anklingen und doch in seinem Grundcharakter derselbe sein könne; ferner müßte bewiesen sein, daß gewisse physische Bewegungen von den Stimmungen und Kräften der Gegenstände, die sich in ihnen bewegen, unabhängig seien und daß die Musik, wenn sie die analogen Rhythmen entwickelt, ordnet, zu diesen Stimmungen und Kräften in keinerlei Beziehung trete. Aber man sieht hier schließlich noch einmal ganz klar, wo die Verwirrung sitzt, denn die Kritik fährt fort: — „nicht weil die Musik kein Objekt darstellt, sondern weil sie keinen Inhalt hat.“ Das sollte heißen: „Der Satz, daß die Musik kein Objekt darstellt, dreht sich in meinem Kopfe zu dem Satz um: sie hat keinen Inhalt, weil ich nicht begreife, wie das Gefühl inhaltsvoll und doch ohne Unterscheidung von Subjekt und Objekt sein kann.“

Ich habe dieses Nest von Konfusion etwas ausführlich vorgenommen, weil die Auswicklung belehrend ist über den Formalismus im Kunsturteil überhaupt, und ich habe es mit einiger Schärfe getan, weil der Kritiker mit gar so affektierter Vornehmheit anfängt: „der Verfasser stellt sich, wie zu erwarten war, auf den Standpunkt der musikalischen Gefühlsästhetik“. Als ob es bekanntlich neben einigen andern törichten Theorien der Musik eine Gefühlstheorie gäbe, deren Naivetät unter Kennern eine abgemachte Sache sei, so daß sie von der Höhe ihrer Vernunft gemütlich zusehen können, wer etwa pathologischerweise sich in die Falle dieses Irrtums verlaufe. So muß ich ihm denn, da er es nicht weiß, sagen, daß die Gefühlstheorie der Musik nicht eine Theorie ist, die es neben andern auch so gibt, sondern daß

gar keine Kunstphilosophie existiert, welche in der Musik einen andern Inhalt suchte, noch weniger irgendeine, die gar keinen Inhalt in ihr suchte; ich muß ihm sagen, daß nicht er auf die schweren Forschungen der Kunstwissenschaft herunterzulächeln hat, sondern daß man in dieser die ungeschickten Vorstellungen und Denkverwirrungen guter Musikanten und schlechter philosophischer Dilettanten mit ihrer selbstzufriedenen Gewiß-Wisserei recht wohl kennt und als pathologisch begreift. Geläufig ist Jedermann, daß diejenige Wendung der Gefühlstheorie der Musik eine Verkehrtheit ist, welche jedes Musikwerks Inhalt mit Worten glaubt bestimmen zu können; von dieser aber ist nicht die Rede und der Kritiker selber sagt, es sei dies nicht meine Theorie. Zum Abschied habe ich ihm noch zu sagen, daß ich die gnädige Anerkennung nicht annehmen kann, die er mir dafür widerfahren läßt, daß ich neben einer Musik mit Gefühlsinhalt „noch eine Musik bestehen lasse, die bloß Produkt der in Formen spielenden Phantasie ist". Bloß gelehrte und bloß dem Ohr schmeichelnde Musik gibt es, aber für sie, wie für alle relativ leere Kunst liegt die Möglichkeit ihres Bestehens nur in jenem Bande, das, obwohl noch so sehr verlängert und verdünnt, sie noch mit der ursprünglichen und wahren, der gefühlten Musik verbindet; die relativ ausdrucksloseste Tonverbindung und Tonfolge würde auch den reinen Fachmann nicht erfreuen, wenn nicht ein entfernter Schimmer von Gefühlsleben in ihr wäre, ebenso wie das leerste Sonett noch an die Gefühlsstimmung erinnert, aus welcher diese Form entsprungen ist und welcher das inhaltsvolle Sonett Worte gibt, ebenso wie selbst das abstrakte Linienspiel in der Dekoration nur durch die dunkle Symbolik erfreut, vermöge deren bei ihrem Anblick uns Windungen und Lösungen, Labyrinthe und Entwicklungen alles Lebens vorschweben.

Nehmen wir nun unsere Frage wieder in ihrer Allgemeinheit auf. Es kommt in aller Kunst rein auf die Form an, dies ist also der Satz des Formalismus. Und dieser Satz ist ganz wahr, ist Grundbestimmung im Wesen des Schönen. Daß es im ästhetischen Gebiet überall nur darum sich handelt, wie der Gegenstand aussieht, erscheint, nicht um seine innern stoffartigen Qualitäten (sei unter dem Stoffartigen die bildende physische Lebenskraft mit der durch sie bedingten Struktur, Mischung des Stoffes, oder das Geistige, Moralische verstanden), sondern nur um die Gesamtwirkung der Oberfläche, daß im Künstler

das direkte Interesse für den Gehalt, sei es Affekt, sei es Eifer des Wahren und Guten, einem reinen Sinne des Bildens gewichen sein muß, wenn er fähig sein soll, ein Kunstwerk zu schaffen, daß das ästhetische Wohlgefallen des Zuschauers in demselben Sinn ein interesseloses sein muß: dies sind Sätze, welche Kant ein für allemal begründet, die Ästhetik nach ihm in jeder Weise tiefer abgeleitet und spezieller entwickelt hat, Sätze, an welchen jetzt Niemand mehr rüttelt, der einige ästhetische Bildung besitzt. Aber das vergessen sehr Viele, daß in der Form selbst eben die innere physische Bildungskraft, der geistige Gehalt mit ihrer Qualität ausgesprochen sind, daß das erscheinende Sinnliche gerade bis auf diese Linie in den Raum hineingetrieben wird, gerade so und so gefärbt ist, sich bewegt, handelt, weil es der so und so bestimmten Lebenskraft entquollen, von dem so und so bestimmten Geist erfüllt, geführt ist, daß der Künstler mit der ganzen Lebendigkeit des Nervs, der vollen Innigkeit des Gemüts und Intensität des Geistes in den Affekt und in die Idee sich hineingelebt haben muß, die er darstellt, daß hier die ganze Bedeutung des Perfektums: Vergangenheit, aber gegenwärtiges Fortwirken und Bestand der Vergangenheit, in Wirkung tritt, daß endlich der Zuschauer allerdings von jenem Interesse ganz frei sein muß, das eine Unruhe enthält, etwas zu genießen, zu tun, zu wirken, einem Sollen Folge zu geben, daß aber damit ja keine Gleichgültigkeit gemeint ist, vielmehr eine reine Betrachtung, in welcher Herz, Wärme, Begeisterung ihre einseitige Gewalt nur darum auslöschen, weil sie zu harmonischer Stille sich sammeln. Das Schöne tilgt das Interesse für etwas, was da werden soll, nur darum, weil es mittelbar oder unmittelbar, in ruhendem Bild oder in bewegter Handlung, die Welt als eine solche darstellt, worin all die Güter und das Gute, um das wir uns sonst beunruhigen und quälen, schon erreicht sind, ewig aufs neue in gegenwärtige Erfüllung treten, weil es die in der empirischen Wirklichkeit zerstreuten Strahlen des ewigen Lichtes auf einen Punkt konzentriert, auf eine Stelle wirft und uns dadurch in die Stimmung einer vollkommenen Welt versetzt. Wenn irgendwo, so gilt daher hier die Bedeutung, in welcher Hegel den Terminus Aufheben gern gebraucht hat: so nämlich, daß es sowohl den Begriff des conservare, als des tollere in sich enthält. Der Gehalt ist im Schönen in die reine Form aufgehoben, aber nur in dem Sinn, daß er nicht mehr in

seiner Getrenntheit, in seiner Besonderheit wahrgenommen wird; er ist als solcher nicht mehr da, nur weil er ganz in die Form übertragen ist. Das Stoffartige ist in die Form aufgegangen, aber es ist nicht gleichgültig, w a s aufgegangen ist. Es verhält sich genau wie mit einem chemischen Amalgam, worin ein Stoff in einen andern ganz aufgelöst ist, aber in der Auflösung ihm ganz seine Qualität mitgeteilt hat; wenn man das bescheidenste Bild will: Zucker hat sich im Wasser aufgelöst, er ist weg, aber das ganze Wasser ist von Süßigkeit durchdrungen. Man spricht unter Künstlern und Kennern nicht leicht vom Inhalte, sondern von Motiv, Komposition, Form, Farbe, Vers usw., aber man hält es nur darum so, weil man stillschweigend voraussetzt, daß dem Motiv, der Komposition, Form usw. der Inhalt einverleibt sei; man schweigt davon, weil es sich von selbst versteht; so unzweifelhaft ist die Forderung, daß man sich dabei gar nicht aufhält. Man redet nur vom Körper, weil die Seele schon darin ist. Erst wenn ein Formgebrechen, das unverkennbar in Unwahrheit, Unreinheit, Flachheit, Verworrenheit, Überfruchtung, Willkür des Inhalts seinen Grund hat, den Akzent fühlbar auf diesen wirft, da wird die Rede davon, da fühlt man, daß die Form von ihren äußersten Enden in e i n e m Zuge zurückläuft in das Nervenzentrum, worin die Seele eines Kunstwerks lebt, und daß man gar nicht sagen kann, wo denn der Punkt sei, auf welchem Inhalt und Form sich scheiden. Viel eher kann man an der Form selbst zwei Seiten unterscheiden. „Zur Form eines Gedichtes gehört auch, ja das Wesentliche an dieser Form ist die Struktur, die Ökonomie, die Architektur einer Dichtung; sind Worte und Verse das Gewand, Gedanken und Bilder Karnation und Teint, so ist das zuletzt aufgeführte Moment der Wuchs, der Gliederbau samt der Gesichtsbildung eines Gedichts. Behauptet nun Herr Menzel, in die schönste Form nicht bloß von Worten und Versen, sondern auch von einzelnen Gedanken und Bildern habe z. B. Goethe oft den schlechtesten Inhalt gefüllt, man müsse also, da man der Form (ästhetisch) nichts anhaben könne, geradezu auf den Inhalt (moralisch) losgehen: so bleibt uns vielmehr neben jener äußeren Form, welche allerdings auch an einem unwürdigen Gegenstande schön sein kann, noch jene sozusagen innerliche Seite, der Bau, die Ökonomie des Gedichts; diese wird immer leiden, wenn ihr ein unsittlicher Inhalt aufgedrungen wird" (Strauß Streitschr. 2. Heft, S. 127). Wir

haben, beiher gesagt, an W. Menzel ein Beispiel, wie der Formalist zugleich moralisierender Substantialist sein kann: ist die Kunst inhaltslos indifferente Form, so mag der Eine sich damit begnügen, daß sie als solche ergötzt, der Andere fordert, daß sie ausdrücklich moralischem Inhalt als Gefäß diene, und beurteilt sie nach diesem Maßstabe. Unser Satz aber ist: das Gute wird in der Kunst schön, das Schlechte, Böse häßlich, und wenn wir etwas ernstlich schön oder häßlich nennen, so haben wir es stillschweigend auch gut oder übel genannt. Keine noch so gelungene Form kann einen kranken Kern verhüllen. Wir nennen nur ein Beispiel, nicht von eigentlich Schlechtem, aber von Peinlichem: Heinrich von Kleist hat in seiner Marquise von O. einen widerlichen Stoff mit der größten Meisterschaft behandelt; vollendetere Durcharbeitung kann nicht leicht angewendet werden, ein widerstrebendes Motiv zu entlasten, aufzulösen, ja Schönheiten daraus zu ziehen, aber doch können wir den lästigen Ausgangspunkt niemals vergessen, selbst im versöhnenden, edlen Schlusse nicht. Wo aber Schlechtes, Unmoralisches, das der Dichter billigt, innerlich sich in die flüchtig täuschende Form kleidet, da wird der verkehrte Inhalt sich am allermeisten im Schluß verraten, er wird ein Mißklang sein, er wird uns nicht beruhigt, nicht versöhnt entlassen. — Ein stärkeres Schlaglicht fällt auf die untrennbare Einheit von Inhalt und Form namentlich auch da, wo diese in müßigen Überfluß auswächst, also z. B. wo Gruppen, Partien, Szenen auftreten, welche an sich ergötzen oder rühren, aber in diesen Zusammenhang nicht gehören. Wir haben aber mit diesen Sätzen noch zu viel zugegeben. Auch die sogenannt schöne Form, welche über leeren oder schlechten Inhalt geworfen ist oder bei gutem Inhalt als störender episodischer Überfluß erscheint, könnte nicht schön genannt werden, wenn sie nicht inhaltsvoll, seelenvoll wäre; sie ist nur jetzt, in dem so beschaffenen Kunstwerk, samt ihrem an sich edeln geistigen oder seelischen Kern an einen andern, kranken Kern oder an einen gesunden, der aber in seinem Zusammenhang diese Art von Formen samt dem ihnen an sich eigenen Inhalt nicht bedingte, unnatürlich oder müßig angeheftet. Die Formen einer weiblichen Gestalt z. B. hießen nicht schön, wenn sie nicht mit der reizvoll bauenden organischen Lebenskraft zugleich aussprächen, was uns am weiblichen Seelenleben entzückt; natürlich aber können sie verwendet werden, um zur Wollust

unschön zu reizen oder durch eine zwar unschuldigere Anziehung Leerheit an tieferer Bedeutung, wie sie das angelegte Kunstwerk forderte, zu verdecken, oder sie können als müßiger Schmuck einen Zusammenhang überfüllen, dem diese Bedeutung samt den ihm dienenden ernsteren Kunstformen keineswegs abgeht: in ihrem Zusammenhang sind sie bedeutungsvoll genug, hier nur sind sie bedeutungslos, störend, wie Opernmusik in der Kirche, und nun nennen wir sie bloße, leere Form, wenn wir nicht schlimmere Namen brauchen.

Man kann von Künstlern, als naturgemäßen Feinden der stoffartig den Inhalt betonenden Auffassung sagen hören: „Was soll das Gerede von der Idee! Die sogenannte Idee ist mir nur Motiv." Wird es richtig verstanden, so läßt sich nichts dagegen einwenden. Der wahre Sinn des Wortes ist: der Künstler sieht allen Inhalt nur darauf an, ob und wieviel schöne Erscheinung mit ihm gegeben sei, aus ihm sich entwickeln lasse; in diesem Sinne nennt er die Grundidee eines Werkes Motiv, und das Wort ist recht dienlich, um auszudrücken, daß in der Kunst alles auf die Form ankommt, daß getrennt von diesem absoluten Zusammenhang jeder, auch der bedeutendste Inhalt künstlerisch Null ist. Allein es ist dennoch ebensosehr ein gefährlicher Ausdruck, denn leicht kann er so verstanden werden, daß er gerade auf eine falsche Trennung von Inhalt und Form hinführt; die Meinung kann nämlich sein: die Idee ist dem Künstler nur Gelegenheit, Schönes zu entwickeln. Dann bleibt jene neben dem, was das Kunstwerk uns zeigt, in der unwürdigsten Stellung liegen, und die Formenwelt, die sich vor uns entfaltet, ist entweder bedeutungslos im obigen Sinne des Worts, oder sie stiehlt sich unter der Hand eine zwar hinreichende und würdige Bedeutung, welche aber von der angeblichen Idee, dem buchstäblichen Ausgangspunkte sich ganz unorganisch lossagt. Dann entstehen unwahre Kunstwerke. Von größter Wichtigkeit ist dies für das richtige Urteil in der Kunstgeschichte. Bis tief in das sechzehnte Jahrhundert hinein hat man z. B. die Stoffe der heiligen Geschichte als die absoluten, der Darstellung einzig würdigen in der Malerei angesehen. Nun drängte aber mit Gewalt Landschaft, Sittenbild, reine Historie, historisches Sittenbild zur Existenz, und da man diesen Gebieten doch den Wert der Selbständigkeit nicht zuerkannte, so hängte man sie an die kirchlichen Stoffe wie an einen Nagel. Paolo Veronese gibt vor, die

Hochzeit zu Kana zu malen, und er malt eine Versammlung von historischen Porträtfiguren bei einem venetianischen Festmahle; Bassano gibt uns Viehstücke und bringt im Hintergrunde kaum sichtbar eine Verkündigung der Hirten, einen Ecce homo als vorgegebenes Sujet an, ja es kommt dahin, daß Niederländer solche Stoffe als Vorwand benutzen, um einen Fleischmarkt vorzuführen. „Motiv" hat hier die Bedeutung eines falschen Passes erhalten, und man wird gegen solche unwahre Verschiebungen viel zu lax im Urteile werden, wenn man von ungenauen Begriffen über das Verhältnis von Idee und Bild ausgeht. Doch ist dies noch die unschuldigere Art von Verschiebung. Ganze Epochen können durch Beibehaltung überlebter Ideen geradezu in eine schlechte Kunst geraten. Die Stimmung des sechzehnten Jahrhunderts war nur in den ersten Jahrzehnten noch eine andächtige, noch fähig, das höchst gereifte und erregte weltliche Schönheitsgefühl mit den kirchlichen Stoffen und dem frommen Ausdruck zu reiner Einheit zu verbinden. Der elektrische Empfindungszustand, der vibrierende Nerv des Jahrhunderts, das Gefühl der Gegenwart, der sinnlichen Wirklichkeit war weit mehr auf die klassischen Stoffe gewiesen, man ergriff sie auch, aber man behielt vorherrschend die kirchlichen Stoffe bei, man tauchte sie gegen ihre Natur in die heiße, sinnlich verzückte Stimmung und bald benutzte die kirchliche Restauration die Reize, die in dieser Auffassung lagen, um das liebe Fleisch für den Himmel zu gewinnen, und wirklich, wo die in lüstern sentimentaler Seligkeit schwimmenden Engel und Heiligen übereinanderpurzeln, wie schon in Correggios christlichen Elysiumbildern, da mag es schon der Mühe wert scheinen, vorläufig einige äußere Opfer sich aufzulegen, um so überschwenglich angenehm belohnt zu werden.

Wir müssen aber unsere Frage in sittlicher und politischer Hinsicht noch genauer vornehmen. Die Idee, welche sich in die Formen des Kunstwerks ergießt, soll eine sittliche Wahrheit sein. Den Begriff des Sittlichen fassen wir hier natürlich in solcher Weite, daß er keine falsche Strenge gegen die Sphären unschuldiger, gesunder Lebensfreudigkeit einschließt, welche ja auch für sich mit Fug und Recht als bestimmender Inhalt unzähliger Kunstwerke auftreten; aber allerdings seine tiefere Bedeutung gewinnt er erst in den Gebieten, wo es sich vom Sittlichen im engeren Sinne des Wortes handelt, von

höherm Pathos, von Gesinnung. Wir verlangen, daß der Künstler und Dichter von solchem Inhalt, wo die Aufgabe ihn mit sich bringt, warm und tief erfüllt sei, damit er mit voller Kraft in die formgebende Phantasie sich umsetzen könne. Allein man muß sich hüten, dies in zu beschränktem Sinne zu verstehen, wenn man nicht gerade dem Formalismus Waffen liefern, gewonnen Spiel geben will. Man vergesse nicht, daß die Phantasie eine Kraft ist, sich in alle Zustände zu versetzen. Dem Dichter kann es einfallen, sich in einen Zustand, einen Charakter, eine Sitte zu versenken, die von der Überzeugung, womit es ihm als Menschen Ernst ist, weit abliegen, ja in einem Werke von reicherem Zusammenhange muß er dies immer tun und muß es mit so viel Intensität, daß er selbst das Schlechte, das Böse, das doch schließlich in seiner Nichtigkeit sich offenbaren soll, nicht etwa mit Haß, sondern mit einem Anscheine von Lebenskraft und Recht darstellt, damit wir begreifen, wie auch das Verkehrte nicht existieren könnte, wenn es nicht durch eine Welt von Fäden, Kräften noch mit dem Guten und Gesunden in Verbindung stünde, dieses selbst in der Verkehrung noch enthielte. Solcher Anschein hebt sich dann im größeren Kunstwerk durch den Zusammenhang, durch den Kontrast wieder auf, es gibt aber und muß geben kleinere, selbständige Bilder, worin geradezu Niedriges, Verkehrtes, Frivoles zur Darstellung kommt, und zwar in voller Heiterkeit, ohne eine Spur von Verwerfung. Ein politisch freidenkender, ein als Mensch moralisch streng gesinnter Dichter kann ganz wohl z. B. in einem einzelnen Liede den feinen, üppigen Aristokraten, den Trinker, den Lumpen, die reizende Kokette ganz so lustig sich hinstellen und aussingen lassen, als wären sie höchst berechtigte Figuren, und wir können, ohne schlecht zu sein, eine herzliche Freude an dem Bilde haben. Goethes Vanitas, vanitatum vanitas und Philinens Lied z. B. sind ganz für sich poetisch, auch ohne weitere, dem lieben Leichtsinn seinen Ort anweisende Zusammenstellung, wie sie das letztere im Wilh. Meister findet. Wer nun den Humor nicht hat, solche Dinge zu verstehen und zu genießen, der gibt dem Formalisten das Scheinrecht zu der Behauptung: da sehe man, was daraus folge, wenn man nicht anerkenne, daß alles auf die bloße Form ankomme; dem Dichter sei es eben darum zu tun gewesen, an jenen Charakteren sein Formtalent zu bewähren, und wer vom Stoffartigen nicht abstrahieren könne, dem bleibe natürlich nichts zu

genießen, sondern nur zu verdammen. Und der Formalist, der die Form als dienendes Mittel für moralische Zwecke betrachtet, also in diesem Sinne zu den Substantialisten gehört, wird sagen: gut, so verdamme ich. Das Eine ist aber so falsch als das Andere. Wenn der Dichter einem nach strenger Linie des moralischen Urteils verwerflichen Zustande oder Charakter Poesie abgewinnt, so ist es, weil er mit seinem weiten und großen Weltsinne die verlorenen Strahlen des Guten und Ganzen, die in die fernsten Falten des Daseins hineinschimmern, herausfühlt und findet, weil es ihn anzieht und erfreut, zu sehen und zu zeigen, wie der Mensch, der ohne Roheit ganz heiter ist, nicht so schlecht sein kann, als es dem engen Moralisten scheint. Nur das Bewußtsein, daß ein Bruchstück des Absoluten selbst im Geringen, Mißachteten noch bestehe, macht es möglich, dem Stoff durch die Behandlung alles Schwere zu nehmen, ihm die schwebende Leichtigkeit zu geben, welche uns die direkte Anwendung des moralischen Urteils abschneidet; richtiger: diese Behandlung selbst hat mittelbare moralische Wahrheit. Man sage also immerhin: die Behandlung macht es; die Behandlung ist eben eine Formtätigkeit, in welcher als solcher auch das Herz und der Inhalt des Dichtergeistes mitenthalten ist, und wir wiederholen, daß es eine bloße Form gar nicht gibt. Der Geist des Dichters darf sich nicht, kann sich nicht auf ein getrenntes Stück der Wahrheit isolieren, sondern läßt seine Sonne scheinen über Gerechte und Ungerechte, und es ist dies nicht nur seine subjektive Weite, Versetzungsfähigkeit, Kunst, sondern es hat objektiven Grund, es wird der Lichtglanz berechtigter Existenz in den niedrigen oder unbedeutenden Stoff nicht gewaltsam hineingelegt, sondern er muß in ihm liegen und der Dichter erhöht ihn nur. Zu dieser Erhöhung mag ihm die Erscheinung, der empirische Stoff, der ihm etwa vor Augen trat, nur ganz zufällig den bloßen Anstoß gegeben haben, die bestimmte Inhaltssphäre, den Charaktertypus, Zustand, die Lebensform, der er angehört, zu idealisieren. Wir bemerken hier gelegentlich, damit keine Konfusion in der Terminologie entstehe: Stoff heißt in genauerem Sprachgebrauch eine empirisch gegebene Erscheinung mit dem ihr eigenen Inhalte, die ein Künstler zu behandeln sich aufgefordert fühlt, also, was man mit fremdem Worte Sujet nennt; der Inhalt ist die Seele dieser Erscheinung, ist das, was die Existenz und Lebensbewegungen dieses Sujets als ihr innerer

Grund bedingt und was eben der Dichter durch die gereinigte Form rein und erhöht durchscheinen läßt; so war die Geschichte Wallensteins der Stoff, welchen Schiller bearbeitete, die Idee der Autonomie des großen Feldherrngenies, ihres Rechtes, ihrer Gefahr der Überhebung und Schuld war der Inhalt, den er in der poetischen Umbildung des Stoffes leuchtend, durchsichtig zur Erscheinung brachte. Sonst gebraucht man die Ausdrücke Stoff und Inhalt promiscue, und wo es nicht auf genaue Unterscheidung ankommt, geschieht dies auch in der vorliegenden Erörterung.

Hier ist der Ort, auf die im Anfang schon berührte politische Streitfrage zurückzukommen; die Beleuchtung dieser Seite des Ethischen wirft ein besonders belehrendes Licht auf das Ganze. Zunächst ganz abgesehen vom Ästhetischen, werden wir vom Künstler und Dichter wie von jedem Andern fordern, daß er eine Überzeugung habe, daß er ein Charakter sei. Nur freilich etwas liberal müssen wir sein: die Versetzungsfähigkeit der Phantasie ist eine gefährliche Eigenschaft und erschwert den Menschenkindern, denen sie vorzüglich geschenkt ist, die strenge Haltung, die harte Konsequenz des Charakters; sie versetzen sich zu leicht in den Zusammenhang, die Bedingungen, in welchen die entgegengesetzte Lebensanschauung sich erzeugt, um nicht Schwankungen mehr als Andere ausgesetzt zu sein, und sie sind zu sehr berechtigt und berufen, die Welt von der Seite der Erscheinung aufzufassen, um nicht durch den Glanz und die Bildung, womit die Macht, der Adel sich umgibt, lebhaft angezogen zu werden. Doch wir wollen darüber auch nicht allzu mild im Urteile werden, sondern immerhin bei unserer Forderung bleiben. Der Dichter soll einer Partei angehören, ist es die konservative, so wird es freilich nicht die stumpf oder boshaft reaktionäre sein dürfen; doch dies versteht sich von selbst, denn so können wir den Menschen vom Dichter nicht trennen, daß wir jenen bei den ganz Geistlosen oder Giftigen glaubten suchen zu dürfen. Wo nun aber der Mensch in den Dichter übergeht, tritt jene Versetzungsfähigkeit in ihr unbezweifeltes Recht, richtiger, sie wird zum Berufe. Der Künstler und Dichter wird also durchaus befugt sein, seine Motive auch derjenigen politischen Welt zu entnehmen, die der seinigen entgegengesetzt ist, und unsere ganze Sympathie für sie in Bewegung zu setzen. Nun aber glaube man ja nicht, daß hieraus irgendein Beweis für die Ansicht erwächst, wonach die Form alles sein

soll. Die Versetzung in eine fremde Welt ist nur dann eine wahre, künstlerische, wenn sie auch Versetzung in deren Inhalt ist, in das Bruchstück von Recht und Wahrheit, wodurch dieselbe ihren guten Anteil am wahrhaft Menschlichen hat. Es wendet sich genau ebenso auf der Seite des Zuschauers, Lesers, Zuhörers: gehört der Dichter oder Künstler nach Überzeugung und Kunstrichtung der ihm entgegengesetzten Partei an, oder verlangt er nur diesmal Sympathie für sie, so würde jener große Beschränktheit an den Tag legen, wenn er ein Werk darum verwürfe, weil es seinen Standpunkt auf der Gegenseite nimmt und seiner Partei ihre Verirrungen im tragischen Spiegel vorhält. Wer z. B. Rethels meisterhafte Reihe von Holzschnitten, die uns zeigen, wie der Tod die Massen mit wilden Reden aufwühlt, auf die Barrikaden lockt und die Verführten in ihrer blutigen Niederlage verhöhnt, wer diese geniale Erneuerung und neue Wendung der Idee des Totentanzes aus politischen Gründen verwirft, der zeigt nicht nur, daß er nichts von Komposition und Zeichnung versteht, nein, da es keine leere Form gibt, so zeigt er zugleich, daß er auch als Mensch borniert ist, d. h. in das Recht, das mit dem Unrecht der entgegengesetzten, und das Unrecht, das mit dem Rechte der eignen Partei verbunden ist, sich nicht zu versetzen vermag. Die Kunst gleicht hierin der Historie und der Philosophie, sie steht mit beiden auf der Höhe objektiver Betrachtung, von der wir im Handeln allerdings mit Bewußtsein der Notwendigkeit in die Einseitigkeit der Kampfesstellung herabsteigen sollen. Mit dieser Weite und Versetzungsfähigkeit hat es nun aber freilich seine Grenze: volle Kraft und Wärme werden nur die Werke eines Künstlers und Dichters haben, welche aus der Phantasie-Tätigkeit entspringen, wie sie im direkten und positiven Zusammenhange mit dem steht, was er auch als Mensch mit Begeisterung und Kraft umfaßt und hegt, nur daß die Behandlung dem Inhalt immer seine Härte und Einseitigkeit abstreifen und uns die Ahnung offen lassen wird, daß ein Schimmer von Recht auch im Entgegengesetzten sein könne. Der Dichter versetzt sich immer in Anderes, aber es ist ein Unterschied, ob dies Andere nur die entlegnere Fülle und Gestaltung der Welt ist, worin er mit seinem Herzen und seiner Begeisterung wohnt, oder eine Welt, in welcher er mit seinem Herzen nicht zu Hause ist. Wir dürfen weitergehen und sagen: ins Große wirken werden nur Kunstwerke, welche dem lebendigen Geiste der

Freiheit angehören und in deren Hervorbringung der Dichter mit dem Menschen und seiner Überzeugung unbefangen, ohne die Absicht der Tendenz zusammentraf; aber man sieht doch, wie wenig einfach die Beantwortung der Frage ist, ob „der Dichter auf der Zinne der Partei" stehen soll oder auf „höherer". Ja und nein, je nachdem man es nimmt. Er soll als Mensch einer Partei angehören, also ja, er soll als Mensch ein Gefühl übrig haben für das Bruchstück der Wahrheit in der Gegenpartei, also in gewissem Sinne nein; er wird als Dichter nur da warm und voll dichten, wo er seiner Parteiüberzeugung Form gibt, also ja; diese Form wird aber nicht fanatische Einseitigkeit atmen, sie wird ein Teil Sympathie für Gegner und Feind bewahren und in Anspruch nehmen, also wieder in gewissem Sinne nein, und er wird sich unter Anderm auch einmal ganz in den Strahl der Wahrheit versetzen können, welcher der Welt der Gegenpartei zukommt, namentlich Rührung für ihre Leiden erwecken, also wieder nein. Kunst und Poesie ist immer allgemein menschlich, das Leben, das Handeln fordert Beschränkung auf den Gegensatz.

Noch haben wir aber ein Hauptmoment, obwohl wir oben schon daran streiften, nicht ausdrücklich ins Auge gefaßt: das K o m i s c h e. Es ist der stärkste Akt jener Versetzungsfähigkeit, denn hier wird geradezu das der eigenen und jeder vernünftigen Überzeugung vom Wahren und Guten konträr Entgegengesetzte, das ganz Verkehrte mit Liebe dargestellt. Und doch wird die Verzerrung keineswegs durch bloße Form, die es ja gar nicht gibt, in das ästhetische Licht gerückt, sondern der Form, wodurch es geschieht, liegt als Inhalt die Wahrheit zugrunde, daß die Idee nicht sein kann, ohne sich in Widersprüche zu verwickeln, das Kleinste dem Größten zu verflechten, und doch mitten in diesen Widersprüchen, dieser Verkettung sich erhält. Das Komische ist die tatsächliche Widerlegung des Substantialismus im Kunsturteil, sofern er den Wert des Kunstwerkes nur in der direkt verstandenen, geistigen, sittlichen Würde sucht, denn die Komik, im scharfen Unterschied von der Satire, straft nicht das Verkehrte; ebenso aber des Formalismus, denn der Geist des Komischen ist eine inhaltsvolle Wahrheit, ist Wohlwollen gegen die Welt mitten in ihren Gebrechen, in den Knäueln ihrer Verworrenheit.

Wir wenden uns zum Schluß noch auf eine andere Seite, wo sich unsere Frage noch entschiedener als bei jeder der bisherigen Wen-

dungen beantworten muß. Wir drücken sie jetzt so aus: fällt oder steigt der Wert des Kunstwerks mit dem inneren Werte des Gehalts oder nicht? Unter dem inneren Werte des Gehalts verstehen wir die Bedeutung, die der Gegenstand anspricht nach der Stelle, welche ihm in den großen Hauptgebieten des Lebens zukommt. Was wir meinen, erklärt sich am einfachsten, wenn wir die Malerei mit ihren gegenständlich klar gesonderten Zweigen ins Auge fassen, wie solche ihren Stoff aus den großen Hauptstufen des Daseins nehmen. Es handelt sich also nun um einen Dignitätsunterschied der Zweige. Und hier wird der Formalist, diesmal nicht der grasse, sondern der, welcher in der Form immer den lebendigen Geist des Künstlers, nur in ungenauer Schätzung, mitbegreift, alsbald das Kreuz machen: in die einfachste Landschaft, wird er sagen, in das anspruchloseste Tierstück, das bescheidenste Sittenbild kann ebensoviel Geist und Kunst gelegt werden, als in das seinem Gegenstand nach anspruchvollste Geschichtsbild. Hier ist nun vor Allem von größter Wichtigkeit, daß der richtige Fall fingiert werde; in solcher Debatte geht nämlich der Formalist unwillkürlich von der Voraussetzung aus, daß neben einem stimmungsvollen, meisterhaft ausgeführten Werke, das seinen Stoff der untergeordneten Sphäre entnommen, ein schwaches, mißlungenes stehe, das ihn aus der höheren oder höchsten gegriffen hat. Wir wollen der Einfachheit wegen bei dem vollen Gegensatze eines Landschaftsbildes und eines auf monumentale Bedeutung Anspruch machenden Geschichtsbildes stehenbleiben. Fingiert man nun den genannten Fall, dann freilich ist der Landschaftsmaler ein bedeutenderer Künstler als der Historienmaler. Die Voraussetzung muß aber offenbar die sein, daß aus den genannten Zweigen gleich gediegene Arbeiten, wahre Kunstwerke vorliegen. Nun kann allerdings kein Vernünftiger einen Augenblick zweifeln, daß das Spezifische des Kunsttalents und des Könnens bei den Meistern dieser verschiedenen Werke durchaus gleichmäßig vorhanden sei. Wer seinen Empfindungszustand in ein Stück Land, Luft, Wald, Wasser legen und diese Durchwärmung der Natur mit den Mitteln der Kunst zum vollkommenen Ausdruck bringen kann, ist ohne Frage dem Wesen nach ebensosehr ein Künstler als der, welcher die Bedeutung einer großen geschichtlichen Szene in sprechenden, gewaltigen Zügen aus großartigen Charaktergestalten und ihrer Gruppierung sprechen läßt. Ja man kann, so scheint es,

mehr sagen: man kann behaupten, dort sei tiefere Kunst, gerade weil die Idee im Gegenstand eigentlich nicht liege, sondern die beseelende Kraft des Künstlers alles tue. Doch dieser Schein besteht in der Tat nur einen Augenblick, denn nur unentwickelten, im Dunkel des Gefühls, der Stimmung zurückgehaltenen Geist kann der Landschaftsmaler in sein Objekt, das ihm wie durch eine ahnungsvolle Symbolik die Anregung dazu gibt, niederlegen; dem Historienmaler dagegen tritt in der Menschenwelt zwar reifer, gestalteter Geist entgegen, aber nur um so mehr bleibt ihm zu tun. Man darf nicht meinen, das Explizierte sei leichter zu bewältigen als das Implizierte. Vor Allem muß dem in Handlung ausgesprochenen großen Inhalte des Lebens ein tiefer, gewichtiger, vom Monumentalen erfüllter Geist entgegenkommen; der große Inhalt regt aber in den darzustellenden, bei der Handlung beteiligten Charakteren die ganze Welt der Empfindungen und Affekte auf, deren Ausdruck mit dem stehenden des Charakters zu einer tief verwickelten Einheit sich verbindet; der Künstler muß sich in diese ganze Welt versetzen können, sie in gewissem Sinne durchlebt haben oder in den Stunden des Schaffens durchleben; viel, unendlich viel spricht sich aus, aber was sich ausspricht, weist auf eine noch tiefere Welt des Seelenlebens, die nur in geheimnisvoller Andeutung zutage tritt, und da muß uns der Historienmaler in ganz andere Tiefen der dunkeln Ahnung blicken lassen als der Landschaftsmaler; dieser Ausdruck breitet sich über die menschliche Gestalt, vorzüglich das Angesicht, aus, hier liegt vor dem Künstler ein Feld, auf welchem unzählige, unerschöpfte Geisterzüge in unendlichen Formen sich bewegen, ein Feld, das er nie zu Ende beobachten, durchforschen kann; in der Tat sind auch Studien vorausgesetzt, wie sie in solcher Ausdehnung und Strenge der Landschaftsmaler nicht bedarf: anatomische, physiognomische im gewöhnlichen Sinn und im engeren Sinn des Pathognomischen, Mimischen. Dazu kommt, daß er sich in die allgemeinen Zustände überhaupt, Sitte, Kulturformen jeder Art einleben, einstudieren muß; daß er auch architektonische Umgebung, Landschaft hinzugibt, premieren wir nicht, weil diese Seite doch zu untergeordnet ist, um behaupten zu können, er müsse das Talent des Landschafts- und Architekturmalers im intensiven Sinne mit dem seinigen verbinden. Aber nun nehme man noch hinzu, daß ihm sein Gegenstand nicht so vorliegt und still hält wie dem Landschaftsmaler, und wir bemerken

beiher, daß hier eine der Hauptursachen der unverhältnismäßigen Blüte der Landschaftsmalerei in unserer Zeit liegt. Der Historienmaler schöpft aus der Quelle der Überlieferung, er bedarf das richtige Auge für den fruchtbaren Stoff, den fruchtbarsten Moment des Stoffs, er den intensiveren Geistesakt, der da nötig ist, um das nicht Geschaute sich zu vergegenwärtigen. Dies alles beweist wohl zur Genüge, daß hier die stärkere, tiefere und reichere Seele vorausgesetzt ist und daß also der Geschichtsmaler, der ein künstlerisch vollkommenes Werk vor uns hinstellt, zwar nicht in dem Sinn über dem Landschaftsmaler steht, welcher dasselbe leistet, daß nicht beide spezifisch Künstler wären, wohl aber innerhalb des Spezifischen dem Grade nach.

Dies sind Bemerkungen, Anhaltspunkte zur Lösung einer viel verhandelten, stets schwebenden, immer neu sich aufdrängenden Frage; das Wesentliche davon muß in jeder Ästhetik vorkommen und ist auch in meinem Werke gesagt, aber — und dies ist vielleicht ein Mangel — nirgends auf e i n e Stelle zusammengedrängt, z. B. die Warnung, nicht jenen falschen Fall zu fingieren, als ob man aus zwei zu vergleichenden Zweigen Werke von ungleichem Formwert vor sich hätte, wohl vorgebracht, aber nicht auf einem schlagenden Hauptpunkte. Mögen nun Andere die Sache weiter führen, gründlicher in das Spezielle hineinleiten; ich begnüge mich, eine Anregung zu erschöpfenderen Reflexionen gegeben zu haben. Überblickt man meine Bemerkungen, so wird man mehr als einmal nicht begreifen können, wie ich dazu komme, Wahrheiten zu beweisen, die sich so ganz von selbst verstehen, im Umsehen aber wird man finden, daß alsbald wieder der Zweifel sich einstellt, ob ich nicht zuviel eingeräumt, d. h. da ich gegen den leeren Formalismus kämpfe, wieder zuviel Gewicht auf den Inhalt in der Kunst gelegt habe; man wird ferner finden, wie der Formalismus und der Substantialismus ineinander umspringen, so daß eine Bekämpfung des Einen unversehens zu einer Bekämpfung des Andern wird. Diese Dialektik liegt in der Sache selbst; sie ist der faktische Beweis für die absolute Einheit von Inhalt und Form, und ich prophezeie dem, der nun die Untersuchung weiterführt, auf welcher der zwei Seiten er seinen Standpunkt nehmen möge, dasselbe Geschick.

(Monatsschrift des wissenschaftl. Vereins, Zürich, Meyer & Zeller 1858.)

Kritik meiner Ästhetik.

Die Anordnung des Ganzen ist es, wovon diese Kritik ausgehen muß. Mein System schien mir ein wohlgefügter Bau. Der erste Teil, die Metaphysik des Schönen, beschäftigt sich mit dem Begriff des Schönen an sich, noch abgesehen von der Frage, wo und wie er sich verwirkliche; der zweite Teil umfaßt in zwei Abschnitten die zwei ersten, einseitigen Formen dieser Verwirklichung: das Naturschöne und die Phantasie, jenes die nur objektive, dieses die nur subjektive Existenz des Schönen; die Einheit des erst noch abstrakten Grundbegriffs gieng mit diesen ersten Formen seines realen Daseins, der physischen des Naturschönen, der psychischen des Phantasieschönen, in eine klare Spaltung über, die sich im dritten Teil wieder aufheben sollte. Ich glaubte im ersten Teile meinen Gegenstand so behandelt zu haben, daß ich im zweiten ganz unbefangen mit der Tatsache des Scheines beginnen könne, als ob das Schöne ohne unser Zutun in der Natur und Menschenwelt einfach da sei, gegeben sei, und unter dem Schirme dieses festgehaltenen Scheines wurden nun im ersten Abschnitt, der Lehre vom Naturschönen, die Reiche der Natur, die allgemeinen und die geschichtlichen Formen der Menschheit darauf angeschaut, was für und wieviel Schönheit sie enthalten. Im Anfang des zweiten Abschnitts wurde der Schein aufgelöst; es ergab sich, daß ein Naturschönes, d. h. ein Schönes ohne das anschauende und im Anschauen umbildende Subjekt, in Wahrheit nicht bestehe, daß das, was wir naturschön nennen, die Phantasie bereits voraussetze, und hiemit war die Lehre von dieser als Inhalt des genannten Abschnitts eröffnet. Der dritte Teil, die Kunstlehre, begann mit der Aufzeigung, daß die Phantasie als nur inneres Erzeugen des Schönen ebenfalls noch einseitig, der Ergänzung bedürftig sei, daß das Naturschöne vor dem nur subjektiven Gebilde den wesentlichen Vorzug der Objektivität habe, wenn auch, wie dies im Übergange von der Lehre vom Naturschönen zur Lehre von der Phantasie nachgewiesen war, eben nur als Schein. In dem Worte Schein sind zwei Bedeutungen zu unterscheiden: Schein, der uns wirklich täuscht, und Schein, dem wir uns hingeben, obwohl

wir wissen, daß er nur Schein ist. Dem Naturschönen gegenüber befinden wir uns — sofern nicht Nachdenken oder schärferer Blick, wie er durch Übung dem Künstler eigen ist, uns eines Andern belehrt — in der wirklichen Täuschung, daß die Schönheit ganz im Gegenstand liege. Diese Täuschung ist das noch unfertige Erzeugnis eines wahren Bedürfnisses. Das Schöne soll als Gegenstand uns gegenüberstehen, der Schein soll da sein, daß es sich in der Außenwelt vorfinde; nur soll es ein Schein sein, dem wir uns frei, ohne eigentliche Täuschung hingeben. Es war recht, daß das Naturschöne Objekt zu sein schien, es war noch nicht das Rechte, daß wir meinten, es wäre ohne uns auch da. Nun also soll der Schein ohne Schein, d. h. ohne eigentlichen Irrtum, der unbefangene Schein entstehen; ein Schönes soll werden, das, unter die Gegenstände hineingepflanzt, uns mit der Naivität des Gefundenwerdens entgegenkommt wie ein Naturobjekt, dessen überraschender Wirkung wir uns ganz überlassen, doch mit hellem und freiem Bewußtsein, daß dies nur ein Bild, ein von Menschengeist erfundenes, von Menschenhand gemachter Schein ist. Ein im Innern des Erfinders verschlossenes Schönes ist weder wahrhaft Objekt, noch Subjekt. Was wahrhaft gegenständlich ist, das ist für Alle da; das bloße Phantasiebild hat nur *einen* Zuschauer, den Erfinder selbst, und der ist schlechthin zu wenig; das rechte Subjekt ist sein Volk, ist die Menschheit. Das bloß innere Gebilde muß also hinaustreten in die Erscheinung, Gegenstand im genannten Sinn des Wortes werden. So entsteht ein Drittes, das aus dem Geiste keimt, also subjektiv, und das doch zugleich objektiv ist, wie das Naturschöne, das die Vorzüge der beiden einseitigen Existenzformen des Schönen vereinigt und zugleich die Mängel beider aufhebt: die subjektiv-objektive Wirklichkeit des Schönen, die Kunst.

Nichts schien zweckmäßiger, runder als dieser Aufbau des Systems: die klare Spaltung einer noch unwirklichen Einheit in zwei einseitige, als ungenügend sich widerlegende Wirklichkeiten hebt sich in wahre, erfüllte Einheit und Wirklichkeit auf. Gewonnen war zugleich der Raum für die anziehende Wanderung durch die Reiche des Naturschönen. Man hat mich auf dieser Wanderung gerne begleitet, jener erste Abschnitt des zweiten Teils hat meinem Buche die meisten Freunde gewonnen. Es hilft Alles nichts, er muß heraus,

er muß aufgegeben werden, wobei jedoch das Wesentliche des logischen Übergangs zur Kunstlehre nicht geopfert wird.

Die Ästhetik muß den Schein, als gebe es ein Schönes ohne Zutun — so wollen wir es unbestimmt noch nennen — des anschauenden Subjekts schon auf ihrem ersten Schritte vernichten; er kann nicht während der Untersuchung des allgemeinen Wesens des Schönen stehen bleiben, um nach derselben noch zu einer Durchforschung der Welt benützt zu werden, die es künstlich verschweigt, daß sie mit den Augen der Phantasie und der verschiedenen Künste blickt und urteilt. Die Wissenschaft ist kein Roman, der ein Geheimnis zurückbehalten darf, um zu spannen und zu unterhalten. Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstands und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaft Tätige in diesem Kontakte das Subjekt ist, so ist es ein Akt. Kurz das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung: damit hat der erste Teil zu beginnen und mit dem Scheine, als finden wir es schlechthin vor, als falle es in unsere Sinne wie in einen passiven Spiegel, hat es also gleich mit dem ersten Satze des Systems ein Ende. Es war unlogisch, wenn der erste Teil zuerst den Begriff des Schönen an sich entwickelte, dann vom subjektiven Eindruck des Schönen handelte und ebenso in der Lehre vom Erhabenen und Komischen verfuhr. Was ich subjektiven Eindruck nenne, ist eben der Akt, wodurch ein Gegenstand für ein Subjekt zum schönen Gegenstand erst wird, das Subjekt gehört wesentlich an den Anfang, nicht an das Ende, was übrigens natürlich nicht hindert, die Seite des Genusses, der diesen Akt begleitet, am letztern Punkte noch ausdrücklich für sich zu betrachten. Es half mir nichts, daß ich hintennach, in § 383, eben dies zugab durch den Satz, die Ordnung des bisherigen Systems kehre sich nunmehr um, die Lehre vom subjektiven Eindruck des Schönen, welche im ersten Teile nach der Lehre vom Schönen folge, trete nun eben dieser Lehre voran. Ich hätte eben nicht hintennach sagen sollen, meine Ordnung drehe sich um, ich hätte sie von Anfang umdrehen sollen. Die Tätigkeit, wodurch die Anschauung eines Gegenstands zur ästhetischen wird, die Phantasie, die bestimmte Kraft des Geistes, wodurch Schönes entsteht, ist also im ersten Teile schon da, schon aufgestellt. Allerdings nur in ihrem allgemeinsten Wesen; die Phantasie als

allgemeine Gabe der Menschheit wird von der besondern Begabung, die im Künstler schöpferisch wirkt, noch nicht unterschieden, daher auch nicht in die Momente, Arten, Maße ihres Wirkens verfolgt. Einem besondern Teil, richtiger: Abschnitt eines Teils bleibt demnach allerdings die Aufgabe, dieses Geschäft vorzunehmen; aber nimmermehr darf zwischen den Abschnitt, der diese Bestimmung hat, und zwischen die Lehre vom Schönen überhaupt, worin doch die Phantasie schon mitgesetzt ist, ein Abschnitt sich einschieben, der das Naturschöne als ein Gebiet für sich, als eine gegebene Existenz aufstellt und überblickt, als wüßte die Ästhetik noch von keiner Phantasie.

Ich darf zwar sagen, daß mein Fehler nicht aus der eiteln Absicht, romanartig zu spannen, Platz für einen unterhaltenden Spaziergang zu gewinnen, sondern aus einem ehrlichen Irrtum kam. Ich kannte die Gegengründe und meinte, sie mir widerlegt zu haben. Hierüber ist namentlich die Anmerkung 2 zu § 383 zu vergleichen: „Ehe ich das Subjekt einführe, muß es seinen Boden, Stoff, Ausgangspunkt haben, ich darf es nicht in einen leeren Raum stellen, daß es aus dem Blauen stofflose Bilder spinne" usw. Die Vorrede zum letzten Abschnitt des dritten Teils, zur Lehre von der Poesie, spricht bestimmter aus, was ich dort und anderswo zur Rechtfertigung meines Ganges vorgebracht. Sie sagt: wenn der Schein, als begegnen uns die reinen Formen vermöge einer besondern Gunst des Zufalls in der empirischen Außenwelt, von Anfang an beseitigt, wenn das System aus der Phantasie konstruiert werde, so werde der Kunst ihr Boden unter den Füßen weggezogen; die Freude dieses Scheins müsse dem Künstler gelassen werden, sonst gebe das System einer hohlen, gegenstandlosen Kunst, die mit Willkür Gebilde aus dem Innern erzeuge, einem falschen Idealismus wissenschaftlichen Vorschub. Das Spiel der Phantasie mit sich selbst, das Feuerwerk auf dem Wasser, das die neuere Romantik uns vorgemacht hat: dies war es, was mir vorschwebte als das Übel, gegen das ich den Damm der Objektivität errichten müsse. In der Tat, mein System arbeitet so streng auf eine Kunst hin, die nur aus dem wahrhaft Wirklichen, aus dem Quell der Natur, aus dem echten Lebensgehalte schöpft, daß es der tätigen Erfindung beinahe keinen Raum zu lassen scheint; es ist mir auch oft genug vorgeworfen worden, daß es nach meiner Ästhetik aussehe, als spiegle sich einfach

das Leben im Geiste des Künstlers, der es allerdings umbildend in die Idealform verwandle, weiteren Inhalt aber aus seinem Eigenen nicht hinzufüge. Die Wahrheit ist, daß ich nur zu wenig ins Klare gesetzt habe, wie fern es von mir ist, die schaffende Freiheit beschränken, verkennen zu wollen; der Fehler liegt im zweiten Abschnitte des zweiten Teils, in der Lehre von der Phantasie, und ich werde ihn genauer nachweisen, wenn meine Kritik an diese Stelle gelangt ist. Wahr bleibt freilich immer, daß keine Erfindung ungestraft über den Inhalt des Lebens hinauszugehen sich vermißt. Ich werde auf diese Wahrheit als den leitenden Gedanken meiner Lehre vom Schönen hier demnächst zurückkommen.

Allein wenn ich in der Sache recht habe, nämlich nach der Seite, daß ich den Künstler so streng gegenständlich an das Wesen der Dinge binde, so habe ich darum noch kein Recht gehabt, die Auflösung des Scheines, als sei das Schöne in den Objekten, so lange hinzuhalten, daß ich, gedeckt von ihm, das Gemälde des Naturschönen im zweiten Teil ausspannen konnte. Ich habe zwei Begriffe verwechselt: innere Lebenswahrheit in den Schöpfungen der Kunst und Täuschung des Künstlers durch den Schein, als finde er die Formen, wie er sie bedarf, fertig in der Natur vor. Der Künstler bedarf nicht dieses „freudigen Scheins", um in seinen Erfindungen die Willkür, die Ausschweifung über die Wahrheit des Lebens hinweg, die Lüge zu vermeiden, und eben auf der Stelle, wo ich vom Naturschönen zu der Phantasie übergieng, mußte ich diese Täuschung ja doch in ihr Nichts auflösen, ich mußte weiterhin dartun, daß die Phantasie zwar als allgemeine Gabe der Menschheit noch in ihr befangen, die bestimmte Begabung aber, wie sie den zur Kunst Berufenen auszeichnet, von ihr frei, daß der Künstler sich sehr wohl bewußt ist, die Formen unmittelbar so, wie er sie in der empirischen Natur findet, nicht brauchen zu können. Diese Tatsache gilt allerdings nicht ohne Einschränkung. Auch der Künstler hat Stunden, wo er sich des Naturschönen einfach als Mensch und mit der vollen Täuschung derjenigen erfreut, die nie durch genaueres Studium der Formen, durch die Erfahrungen der nachbildenden Ausübung darüber belehrt worden sind, wie gar manche Blößen auch am scheinbar vollkommenen Vorbilde sich finden. Ja auch als Künstler, im prüfenden Verhalten seiner Tätigkeit wird er Momente haben, wo er froh wäre,

wenn er sein Naturbild nur erreichen könnte; da vergißt er, daß diese Unerreichbarkeit nur von einer der Seiten des Gegenstands, nie vom ganzen Gegenstande gelten kann; auch ist es wahr, daß aus dieser Stimmung die Kunst nur großen Vorteil ziehen wird; allein die Ästhetik weiß eben einmal, daß dies nur Illusion ist, und kann dieselbe aufdecken ohne alle Gefahr für den Künstler, wie für die Naturfreude des Laien in der Kunst; eben die Natur selbst sorgt schon dafür, daß sie dennoch stets wieder einkehrt.

Sieht man den Abschnitt vom Naturschönen in meinem Buche genauer an, was enthält er? Er betrachtet die Reiche der Natur, die Menschenwelt, die Geschichte, wie ich bereits angedeutet, mit den Augen der verschiedenen Künste: er blickt bald als Bildhauer, bald als Maler, bald als Dichter, er spürt den Erscheinungen nach, welche in entferntem Sinn als Anklänge von Naturvorbildern für die Formenwelt betrachtet werden können, die der Architekt, der Musiker in mathematisch gebundenen Ordnungen aufbaut. Es ist lauter Vorausnahme aus der Lehre von den verschiedenen Arten der Phantasie und der Kunstlehre, es ist Anwendung dessen, wovon nachher diese Teile handeln. Wohin gehört also dieser ganze Stoff? Nun, als erste, bloß angedeutete Perspektive in die Lehre von der Phantasie, als konkretere Ausführung eben in die Kunstlehre. Die Art der Phantasiegabe, die plastisch sieht, richtet sich auf andere Stoffe, auf eine andere Erscheinungsseite der Stoffe als die, welche malerisch sieht, und anders, als beide, faßt der Dichter auf. Dies wird dann genauer gefaßt in der Kunstlehre: je im Anfang der Lehre von der einzelnen Kunst muß die Frage aufgeworfen werden: welche Stoffe bietet ihr die Natur, das Menschenleben, die Geschichte? Was ist der Unterschied ihrer Behandlung, wo sie die Stoffe mit andern Künsten teilt? Wirklich taucht ja auch in meinem dritten Teile, in der Lehre von den Künsten und ihren Zweigen, auf Schritt und Tritt diese Frage auf, ich muß auf den Abschnitt vom Naturschönen so durchgängig zurückverweisen, habe so sichtbare Mühe, Wiederholungen zu vermeiden, daß hier eigentlich ein fortlaufendes Bekenntnis der Vorausnahme zu lesen ist.

Noch einmal also: der Abschnitt vom Naturschönen muß heraus! Doch nicht so hart ist dieser Bannspruch gemeint, daß dem Naturschönen keine besondere Stelle für ausdrückliche Besprechung vor-

behalten werden sollte. Nur kein Hauptabschnitt, kein volles Glied des Systems darf ihm zugewiesen werden. Das Naturschöne ist nicht gestürzt, wenn man aufgezeigt hat, daß es nicht wahre, reine Schönheit sei. Die Paragraphen, worin ich den Schein auflöse, als trete uns in der Natur das Schöne ohne unser Zutun fertig entgegen (§ 379—383), zeigen nur, daß das anschauende Subjekt der tätige Faktor ist im Kontakte mit dem Gegenstand; allein dies vorausgesetzt bleibt das Naturschöne dennoch eine eigne Welt im bestimmten Unterschiede vom Kunstschönen, eine Welt, die ihren Wert behält und ihren bestimmten, selbständigen Charakter trägt. Ich habe dies keineswegs ganz verkannt; ich sage schon in § 379, die unmittelbare Lebendigkeit werde der Vorzug alles Naturschönen bleiben, ich rette seinen Wert als den Wert eines aus allen seinen Trübungen stetig hervorleuchtenden, unverbrüchlich feststehenden Musters im Abschnitte des dritten Teils „von der Kunst überhaupt" (Rückblick auf das Naturschöne § 510); aber ich habe dies nicht hinreichend entwickelt; ich hätte viel deutlicher zeigen sollen, wie das Naturschöne trotz seiner relativen Aufhebung in die Kunst eine Sache für sich, ein selbständiges Gebiet bleibt. Der Inhalt dieser Aufzeigung wird im Wesentlichen folgender sein müssen. Die Phantasie, die Kunst kann ihre Formen schlechterdings aus keiner andern Quelle schöpfen als aus der Natur. Welche von der Natur abweichende Verbindungen sie mit ihnen vornehmen, wie frei und hoch sie dieselben idealisieren mag, die ewigen Typen der Natur sind und bleiben die Grundlage aller ihrer Gestaltungen. Man wende hier nicht die Baukunst und Musik (nebst der Metrik) ein. Diese Kunstgattungen haben freilich nur in sehr entferntem und dunkelm Sinn ein Naturvorbild; es finden sich in der Natur rudimentartige Anklänge der Ordnungen, in denen sie sich bewegen; allein diese Anklänge sind hier allerdings nicht Gegenstand der Nachahmung. Dieser ist vielmehr in der Stimmung zu suchen, deren geahnte Bewegungsverhältnisse die genannten Künste durch Beiziehung einer mathematisch geordneten Darstellungsform zur bestimmten Gestaltung bringen. Die Lehre vom Naturschönen hat allerdings auch die Stimmung, die Gefühlswelt als den Stoff aufzuführen, welcher diesen Künsten vorliegt, sie hat aber auch auf die ganz eigentümliche Bewandtnis hinzuweisen, die es mit der Frage nach Stoff und Naturvorbild hier

hat: wir lernen diese erst durch die Künste kennen, die ihr vorher dunkles Wesen ins Licht heben. Übrigens mag schon jetzt vorläufig gesagt werden, daß die Baukunst wesentlich doch klare Naturvorbilder beizieht für die dekorative Form, durch die sie wahrhaft erst zur Kunst wird, und daß die Metrik schlechterdings keine selbständige Kunst ist.

Wie nun die Phantasie und die Kunst nimmermehr über die Naturformen hinaus kann, so kann sie, wie sich von selbst versteht, auch nie einen andern Inhalt haben als den Inhalt des Lebens. Hier tritt in Geltung, was ich vorhin als Motiv meines formellen Fehlgriffs in der Anordnung berührt habe. Gewiß, die Vermehrung des geistigen Schatzes, die das Menschengeschlecht den künstlerischen Genien, insbesondere den großen Dichtern verdankt, ist nicht zu berechnen, allein diese Vermehrung ist nur Steigerung stets gegebenen Kapitals; Lebenswahrheit ist die Losung aller Kunst; es sind die Tiefen der Wirklichkeit, die sie mit ihrem reinen Licht erhellt; wie bedeutend, wie groß, wie reich, wie furchtbar, wie reizvoll das Leben sei, wußten wir nur vorher nicht, wir erfahren es erst durch die Seher, die Priester des Schönen, und nun, da wir es wissen, ist freilich eben durch dies Wissen das Leben noch größer, noch reicher, noch tiefer als vorher. Die genialste Erfindung, Götter- und Helden-, Teufel- und Engelcharaktere, mit freier Meisterhand entworfene Bilder von Handlung und Schicksal: wie die Formen für sie doch immer nirgendsher als aus der Natur geschöpft sein können, so stammt der Gehalt aus dem unendlichen Lebensschoße, aus dem der Geist des Erfinders gestiegen wie alle Wesen und über den sein kühnster Griff nicht hinaus kann. Alles, was original sein will auf Kosten der Wahrheit, ist Larve, Fratze, Gespenst. Die Kunst ist das Wunder der Vermehrung der Brote; was sie bringt, ist nur Brot des Lebens. Das Leben als Kunst gleicht dem Meere, das den Zufluß zu seiner immer neu bewegten Formenwelt stets anderswoher zu holen scheint und doch stets nur aus sich holt. So ist demnach die schöpferische Phantasie an das Leben, an die Vorlage des Naturschönen gewiesen, wie es die Phantasie des nicht ausnehmend begabten Menschen auch ist. Rascher als diese unterscheidet jene, was sie dem Stoffe verdankt, was nicht; aber zunächst erfreuen sich beide mit gleicher Einfachheit und Naivetät an dem Scheine, als trete ihnen das Schöne in der Welt als gegebenes Objekt entgegen. Die Leihung,

durch die wir unsere Seele in den Gegenstand legen und von innen heraus in seinen Formen ihn erhöhen, wie Athene die Gestalt ihres Schützlings Odysseus nach dem Bad am Strande des Phäakenlandes, dies Herausarbeiten der reinen Intentionen der Natur aus ihrer stets getrübten Ausführung in der empirischen Existenz: es wird mit der Unbewußtheit eines notwendigen Aktes vollzogen. In diesem Akte liegt freilich ein zweiter miteingeschlossen, ja dieser zweite ist eigentlich seine Grundlage und Voraussetzung: auch die Natur erscheint uns als schön nur in dem Momente, wo wir die Erscheinung vom Stoff ablösen, der ihr Träger, ihr Grund ist, wo wir die Dinge rein auf die Gesamtwirkung ihrer Oberfläche, lediglich auf die Form ansehen, wo sie uns zum bloßen Bilde werden; eine Abstraktion, aus der dann die Kunst in dem Sinne vollen Ernst macht, daß sie nicht die Dinge selbst, sondern nur ihren Schein dem Anschauenden vorführt. Allein auch dieser Seite des eigenen Tuns sind wir im Genusse des Naturschönen uns nicht bewußt, wir halten einfach den Gegenstand selbst in Bausch und Bogen für schön. Nicht nur dies: der Akt der Ablösung wird wirklich auch unvollständig vollzogen. Der Stoff, die empirische Gewalt der Existenz wirkt noch mit, und wenn auch, wie wir im Verlaufe dieser Kritik uns überzeugen werden, der Kantische Fundamentalsatz: schön ist, was ohne Interesse allgemein gefällt, einer wesentlichen Beschränkung, näheren Bestimmung bedarf, so spielt doch jedenfalls hier das Interesse eine Rolle, die ihm unzweifelhaft nicht zukommt, wofern das Schöne nicht mit dem bloß Angenehmen, dem ganzen Gebiete stoffartiger Anregungen im gröberen wie im feineren Sinn des Wortes unklar durcheinander laufen soll. Ungezählte Lebensreize wirken im Naturschönen mit: wir möchten nicht bloß anschauen, wir möchten jenes schöne Roß reiten, diesen Wald durchwandern, den Berg dort besteigen, das schöne Weib küssen, mit dem geschichtlichen Helden streiten, Familienglück teilen, jenen Intriganten, Bösewicht schlagen, vernichten, kurz, wir möchten lebendig mitbeteiligt sein. Im ästhetischen Genusse einer schönen Landschaft ist unser ganzes Nervenleben mit beteiligt, die wirkliche Luft erfrischt und spannt, das wirkliche Licht weckt und hebt uns, die Bewegung gibt uns Kraftgefühl und wie Cherbuliez (in einer Kritik meiner Ästhetik, auf die ich zurückkommen werde) ganz treffend beibringt, auch ein Gedanke an Ruhe

und Labung nach dem Marsche mag mitspielen. Alles dies gibt also nach der einen Seite zwar dem ästhetischen Wohlgefallen Frische und Fülle, führt aber auf der andern auch Anziehungen oder Abstoßungen mit sich, die entschieden stoffartig, pathologisch, also außerästhetisch sind. Und diese ganze Mischung des Ästhetischen und Pathologischen schadet nichts, sondern ist im Gegenteil eben gerade recht. Dies warme Ganze, diese aus ungleichen Bestandteilen zusammengesetzte Freude, dieser naive Zustand ist gerade die Voraussetzung des ungemischten, reinen Schaffens der Phantasie, aus der frischen Unmittelbarkeit dieser Stimmung zieht sie ihre Kräfte zur höheren, strengeren Arbeit.

Wo ist nun die Stelle, an welcher die Ästhetik diese Welt des Naturschönen aufzuführen hat, nachdem doch feststeht, daß sie nicht mehr einen größeren Abschnitt im System bilden kann, weil es nicht gilt, die Reihe ihrer Erscheinungen prüfend zu durchwandern, wie ich getan, sondern nur, ihren allgemeinen Charakter und relativen Wert in seinem selbständigen Unterschiede zu zeichnen? Nirgends anders als auf der Schwelle der Lehre von der Phantasie, im Anfang dieses Abschnitts, wo die allgemeine Phantasie (die Phantasie als allgemeine Menschengabe) darzustellen ist. Denn sie, die Phantasie, ist ja, nachdem das System schon im Beginne den Schein zerstört hat, als liege das Schöne im Objekt an sich, wesentlich miteingeschlossen im Naturschönen, aber eben auch nur die Phantasie, die vom Gegenstande noch nicht zurücktritt, noch nicht sich bewußt wird, was dieser ihr entgegenbringt, was sie selbst hinzubringt, und dies ist das Verhalten der Phantasie in ihrer einfachen Menschlichkeit und Unbefangenheit, wie sie auch das hervorstechende Talent mit allen andern teilt, solang es nicht zu der bestimmteren, unterscheidenden Tätigkeit des Schaffens übergeht.

Die dreiteilige Anordnung meines Systems ist nun, wenn die eine Hälfte meines zweiten Teils wegfällt, umgestoßen. Sie muß zweiteilig werden. Zwischen der Lehre vom Schönen an sich und der Lehre von der Phantasie besteht keine leere Stelle mehr, in welche das Naturschöne einzutreten hätte; der Unterschied ist nur der, daß in der ersteren die bereits mitgesetzte Phantasie erst ganz allgemein zur Sprache kommt, einfach nur der Grundakt, vermöge dessen sie in die getrübte Erscheinung das Urbild leihend überträgt,

während in der zweiten dieses tätige subjektive Moment im Wesen des Schönen näher zu untersuchen, in seiner Bestimmtheit hervorzustellen, in seine inneren Unterschiede zu verfolgen ist. Danach teilt sich der erste Teil in zwei Abschnitte; der zweite enthält die Kunstlehre.

Soll es nun, so wird man fragen, etwas der Art, wie der Abschnitt vom Naturschönen in meinem Buche, demnach gar nicht mehr geben? Gewiß fällt mir nicht ein, dies behaupten zu wollen. Es darf, soll und muß so etwas geben und gibt es auch. Die deutsche Literatur hat vortreffliche Arbeiten in diesem Gebiete und wird hoffentlich deren noch mehr bekommen, nur in die Ästhetik gehören sie nicht, sondern bilden einen eigenen Zweig, der ein mittleres Gebiet zwischen ihr und der Naturwissenschaft, der Anthropologie, der Psychologie, der Geschichte einnimmt. Das ausgezeichnetste Beispiel bleibt Alexander von Humboldt, wie er vom Boden der Naturwissenschaft in die Ästhetik hinüberblickt; der Standpunkt kann aber ebensogut auf ästhetischer oder einer noch allgemeineren Basis genommen werden, für die ich keinen andern Namen weiß als die menschliche. Es wird ein Gebiet aus dem unendlichen Umfange des Daseins oder eine Gattung aus diesem Gebiete (— die Monographie ist hier sehr an ihrem Ort —) herausgegriffen, oder es werden mehrere Gebiete, Gattungen aus Gebieten zusammengestellt und der Gegenstand oder die Gegenstände nun nach allen Seiten beleuchtet, wobei der Betrachtende völlige Freiheit hat, verschiedene Gesichtspunkte miteinander abwechseln zu lassen: er mag plastisch die Gestalt und die Bewegung, malerisch die Farbe und den Ausdruck, poetisch das Ganze in Bewegungen, Tätigkeiten, in den vielseitigsten Beziehungen zur übrigen Natur und zum Menschen beleuchten. Ich nehme ein Beispiel aus der Tierwelt: es wäre eine sehr anziehende Aufgabe, eine Monographie über den Hund zu schreiben; da müßte die plastische, malerische Bedeutung des Tiers besprochen werden, bei der Darstellung der seelischen Eigenschaften müßte sich von selbst ergeben, daß und warum der treue Freund, Spiel- und Jagdgenosse, Wächter und Beschützer von je eine Rolle auch in dichterischer Erzählung gespielt, aber es wäre eben eine selbständige Darstellung, die ihre Grundlagen von der Zoologie entlehnte, in die verschiedenen Künste hinüberschaute und neben dem künstlerischen Blick vor Allem

Gemüt und Humor voraussetzte. Man sieht: so etwas, eine solche Literatur muß es geben; sie knüpft sich zwar durch starke Fäden an diese und jene Disziplin, aber sie steht für sich, denn sie vereinigt die Standpunkte, die sie aus den verschiedenen Gebieten entlehnt, auf ihre Weise zu einem Ganzen, das wir etwa nennen können: verstandenes Lebensbild. Manches ist geleistet, ein unendliches Feld steht noch offen. Die Namen Oerstedt, Bernardin S. Pierre (études de la nature), Hausmann, Kriegk, Schleiden, Carus, Masius, Bratranek, Scheitlin sind neben dem vorleuchtenden Verdienste Humboldts von Rosenkranz in seiner „Ästhetik des Häßlichen" aufgeführt und gewürdigt. Alle diese außer zweien, Masius und Bratranek, stehen eigentlich auf dem Boden der Naturwissenschaft (auch der psychologischen Beobachtung, wie Scheitlin: Tierseelenkunde) und blicken von da in die Ästhetik hinüber, jene zwei aber nehmen ihren Standpunkt auf der oben bezeichneten Basis, und der Zusammenhang bringt es mit sich, hier etwas näher auf ihre Leistungen einzugehen. Masius in seinen „Naturstudien" greift aus dem Pflanzenleben, der Landschaft, der Tierwelt die Erscheinungen heraus, die ihm zusagen, und gibt uns von jeder ein rundes, geschlossenes Bild, indem er sie nach allen Seiten beleuchtet. Er malt mit sicherer, aber mehr zarter als starker Hand, er ist mehr Stimmungsmaler als energischer Zeichner. Wohl hat er einen klaren Blick für die Bestimmtheit der Form, Bewegung, aber seine Stärke liegt im Gefühl der Zustände, vorzüglich wo sie elegischer Art sind. Wahre Proben dieser Art sind „Die Heide", — „Am See", — „Wenn der Herbst kommt". Im Tierbild ist er glücklich, wo er es mit dem Gemütlichen, Niedlichen, Drolligen, Klugen zu tun hat; die reizenden Gemälde aus der Vogelwelt haben mir die allerliebste Monographie von J. G. Fischer „Aus dem Leben der Vögel" in Erinnerung gebracht, eine Frucht der liebreichsten, sinnigsten Beobachtung, des herzlichsten Verkehrs mit den zierlichen Kleinen. Weniger glücklich ist Masius, wo es das Mächtige, großartig Feurige gilt; das Pferd ist unzulänglich modelliert aus seiner feinen Hand hervorgegangen, das nervös aufgeregte Wesen, die feurige und doch in das Los des Menschendienstes, der seine Stummheit im Schmerz so grausam mißbraucht, tragisch ergebene Seele dieses Tiers will uns aus dem zu kurz geratenen Bilde nicht recht entgegenglühen;

ungleich gelungener ist der sanftere Lastenträger der Wüste in seinem Charakter und seiner großen kulturhistorischen Bedeutung. Masius schreibt ein Deutsch, wie man es selten zu lesen bekommt; er kann wirklich ein Meister schönen, rein und eben fließenden, wohlklingenden Stils genannt werden, sein Ohr hat ungewöhnlich richtiges Gefühl für Tonfarbe und Tonfall. Manchmal wäre man freilich geneigt, einige Herbe und Härte hinzunehmen für stärkere Drucke, für gedrängte, straffe Eigentümlichkeit, man wünschte pastoseren Auftrag und würde dafür gern einige Gröben verzeihen; allein wir werden den Pinsel eines Ruysdael, Mieris, Netscher, Terburg, Schalken darum nicht geringer schätzen, weil er nicht der des Teniers, Ostade oder Snyders und Rubens ist, sondern das anziehende Buch freudig zum wahrhaft wertvollen Besitz unserer Literatur zählen.

Was von Humboldt, Schleiden, Kriegk, Meyen über vegetabilisches Leben in mehr oder minder direkter Beziehung auf die ästhetische Form geschrieben ist, sucht Bratranek in seiner „Ästhetik der Pflanzenwelt“ mit philosophischem Fundament zu unterfahren, mit reichen eigenen Anschauungsstudien vermehrt zusammenzufassen und zu ordnen. Wirklich haben wir hier eine Arbeit, die nicht bloß darstellt, sondern der Sache auf den Grund geht. Warum und wie versenken wir unser inneres Leben in die Erscheinung der Pflanze, lassen uns das Bild desselben in ihr entgegentreten? Dies ist die Frage, deren Beantwortung an allen Seiten des Gegenstandes durchgeführt, die Pflanze als Seelenbild ist das Thema, das mit Kraft und Tiefe erfaßt und festgehalten wird. Schade nur, daß der Verfasser nicht ebenso natürlich und einfach als tief und ernst ist. Ich sage es ungern, daß er sich vom Verschrobenen und Geschmacklosen nicht zu befreien vermocht hat; denn es steht hier ein höchst würdiger wissenschaftlicher Charakter vor uns, von dem mit um so mehr Achtung zu sprechen ist, weil er im fernen Polen unter Schwierigkeiten, von denen wir wohl kaum eine Vorstellung haben, deutsche Forschung und Bildung vertritt. Das Verschrobene liegt nicht nur im unnatürlich verwickelten Satzbau, seltsamlichen Ausdrücken („Schauniß“ u. dgl.), sondern auch im Gedanken; Bratranek übertreibt, namentlich überall eben den leitenden Satz, wonach wir unsere Seele in das Pflanzengebilde übertragen, so daß es immer aus-

sieht, als sei die Pflanze selbst Sehnsucht, Innigkeit; er versalzt, er verschnörkelt, er preßt die zufliegenden Vorstellungen einer nicht hinreichend gemäßigten Ideenassoziation mit gewaltsamem Witz in seine schwere Perioden, die nach allen Seiten hinausweisen, ausranken, die verschiedenartigsten Beziehungen anschlagen und Knoten zu lösen geben wie nur irgend der J. Paulsche Stil. Ich bin der letzte, der ihm mit dieser Ausstellung schaden möchte; ich glaube, daß sie ihm nützen könnte, und wünsche es um so aufrichtiger, weil es um so viel Gehalt, so edles, so höchst achtungswertes Streben wahrlich grundschade ist, wenn sie in ungenießbarer Form auftreten.

In die Literatur, von der hier die Rede ist, gehört natürlich auch alles, was die menschliche Erscheinung, das Menschenleben, die Geschichte vom ästhetischen Standpunkt oder doch nach ihm hin beleuchtet, denn unter dem Naturschönen hat ja die Ästhetik nicht nur das, was gewöhnlich Natur heißt, sondern die gesamte Welt zu befassen, sofern sie schön erscheint an sich, nicht im Abbilde des Kunstwerks. Eine Arbeit wie die von W. v. Humboldt über männliche und weibliche Schönheit kann als Beispiel dessen angeführt werden, was wir als Aufgabe dieser gemischten Betrachtungsweise ansehen, wiewohl der Verfasser mehr die Form als Farbe und Ausdruck im Auge hat. Anthropologie, Psychologie, Geschichte, namentlich Kulturgeschichte haben in verschiedenen Proportionen und Verbindungen ihr Material an die ästhetische Auffassung zu liefern. Einzelne Leistungen sind in meinem Buch angeführt, Carus wird im Verlaufe noch zu erwähnen sein; ich muß auf weiteren Umblick hier verzichten, um den Faden meiner Selbstkritik wieder aufzunehmen.

Der erste Abschnitt des ersten Teils hat also den Begriff des Schönen an sich in dem Sinne zu entwickeln, daß er von vornherein den tätigen Faktor, die Phantasie, mit dazunimmt. Die erste Unterabteilung dieses Abschnitts hat vom Schönen überhaupt, die zweite von den gegensätzlichen Grundformen zu handeln, die notwendig und allgemein im Schönen auftreten. Wie nun anfangen?

Ganz schlicht mit der Berufung auf das, was einem jeden, der ästhetischen Sinn hat, sein eigenes Bewußtsein über das Wesentliche des Aktes sagen muß, in welchem er ästhetisch auffaßt und genießt. Das Tiefere, die prinzipielle Ableitung, Begründung der Wissen-

schaft des Schönen muß sich schon auf diesem ersten Schritt sofort finden, und es ist daher kein Grund, sich vor einem so schlichten, empirischen Anfang zu scheuen. In der Tat verdient nun zwar der Anfang in meinem Buch nicht so ganz den Vorwurf der Scholastik, den man mir so oft gemacht hat. Ich berufe mich (§ 12) auf ein Gesetz, wonach, was philosophisch wahr ist, nämlich die Harmonie des Weltalls, notwendig „zuerst" in der Form der Unmittelbarkeit oder der Anschauung vor dem Geist auftreten müsse. Darin liegt ein Gedanke, der nur nicht hinreichend entwickelt, aber nach meiner Überzeugung doch die einzige und ausreichende Grundlage ist, auf welche die Ästhetik gebaut werden muß. Freilich das „zuerst" führt sogleich auf Mißverständnisse, auf den bekannten Vorwurf, für die Hegelsche Ästhetik sei das Schöne nur das verhüllte Wahre, nur ein beiläufiges Surrogat für das Denken des Wahren und falle somit als entbehrlich weg, wo die Philosophie ihr Geschäft antritt. Es wird im Verlaufe dieser Kritik reichlich Anlaß sein, mit diesem Vorwurf uns zu beschäftigen. Hier nur soviel: das „zuerst" will allerdings ein Stufenverhältnis aussprechen, in welchem das reine Denken eine höhere Staffel einnimmt als das ästhetische Verhalten, allein es führt auch den falschen Schein mit sich, als behalte die der höchsten vorhergehende Stufe neben dieser nicht ihren Wert als wesentliches, selbständiges, menschlich notwendiges Gebiet. Statt „zuerst" sollte also hier ein „auch" oder besser gar nichts stehen. Der größere, der organische Fehler ist aber, daß ich mit dem Wort „Anschauung" den richtigen Ausgangspunkt nenne und doch davon dann keinen Gebrauch mache, sondern im nächsten Paragraphen synthetisch meine Definition aufstelle und sie im folgenden entwickle, als hätte ich über den Ausgangspunkt der Ästhetik keine Rechenschaft zu geben, als wäre die Basis von selbst gegeben. Die Ableitung folgt nach, statt daß sie an der Spitze stünde.

Es ist also von der Anschauung auszugehen. So halte ich es seit zehn Jahren in meinen Vorlesungen und achte es für gerechtfertigt nicht bloß durch den akademischen Lehrzweck. Sie ist von der bloßen Wahrnehmung als der intensivere, scharf erfassende und innig aneignende Akt zu unterscheiden. Allein nicht jede Anschauung ist die ästhetische; jedem sagt sein Bewußtsein, daß diejenige, welche von ästhetischem Wohlgefallen begleitet wird, eine Anschauung

besonderer Art ist. Im Unterschied von der bloßen Wahrnehmung ist sie nicht nur verweilend, scharf auffassend und innig aneignend, sondern ein Akt, woran das ganze Seelen- und Geistesleben des Menschen so teilnimmt, daß die Sinnlichkeit — denn dieser gehört doch die Anschauung zunächst an — in eine Bedeutung tritt, die ihr bei keiner andern Art ihres Verhaltens zukommt. Zwar wäre der Mensch nicht Mensch, wenn nicht jede rezeptive und aktive Funktion seiner Sinnlichkeit mit geistigen Tätigkeiten sich verknüpfte, und die Anschauung überhaupt hat durch die tiefere Teilnahme der Innerlichkeit an der äußern Auffassung den soeben genannten Vorrang vor der Wahrnehmung; im ästhetischen Gebiet aber tritt eine Verschmelzung des ganzen und vollen geistigen Lebens mit der Sinnlichkeit ein; sie ist noch Sinnlichkeit und sie ist keine mehr, hier fungiert die Sinnlichkeit wie fühlende Seele, Leidenschaft, Wille, Gedanke, der sehende, hörende Nerv empfindet nicht nur, fühlt wie Gemüt, denkt wie Verstand und Vernunft. Auch eigentliches Denken begleitet allerdings dies Anschauen, und eine Kunstform, die Poesie, vermittelt ja, was sie uns innerlich vergegenwärtigen will, durch das Wort, allein diese und jede andere differenzierte Tätigkeit des Geistes ist auch durchaus nur begleitend, das Bestimmende, Tragende ist und bleibt die Sinnlichkeit, in welcher diese Formen des bewußten Geistes konzentriert und indifferenziert sind: die seelenvolle, die geisterfüllte Sinnlichkeit. Die Wolffische Philosophie, sagt meine Ästhetik in der Bemerkung zu § 42, hatte die Mittel nicht, die Vernunft in die Form der Anschauung sich ergießen zu lassen und eine sinnlich geistige Erkenntnis zu begreifen; es ist nur zu spät gesagt, ich hätte damit beginnen sollen. Man mag sich die Sache am Beispiel einer Pantomime deutlich machen, wo wir ohne Vermittlung der Sprache, rein aus der Bedeutung der Gebärden, Bewegungen, des Ausdrucks die ganze Handlung verstehen und verstehend uns einfach freuen. In der Tat: es gibt zwei Arten zu denken, eine in Worten und Begriffen und eine in Formen; es gibt zwei Arten, die Welt zu lesen, eine in Buchstaben, eine in Bildern. Auf ähnliche Weise versteht wohl das Tier die Welt: Gestalt, Bewegung, Ton vertritt ihm als eine Zeichensprache die Stelle des Worts und Begriffs. Es wäre gewiß verkehrt, an der Beiziehung des Tierischen hier ein Ärgernis zu nehmen: denn bei Gleichheit der Art des Verhaltens

kann ja unendlicher Unterschied der Intensität, der Tiefe stattfinden, das Tierische im Menschen ist als Tierisches im Menschen eben zugleich kein Tierisches mehr und wird im ästhetischen Akte positiv heraufgehoben zum Geistesleben, dessen Organ es ist, oder umgekehrt, mit ihm durchdrungen.

Ein sinnlicher Akt also, der ebensosehr ein geistiger ist, ein geistig inhaltsvoller. Der Anfang des Systems hat nun weiter auf den Zustand hinzuweisen, der diesen Akt begleitet; er darf sich einfach auf die Tatsache berufen, daß dieser Zustand ein Wohlgefallen besonderer Art ist, ein solches nämlich, das einen Charakter der Unendlichkeit trägt, der unbedingten, der absoluten, der idealen Lust. Dies kann keinen andern Grund haben als den, daß nicht nur dieser oder jener Inhalt, sondern der höchste Inhalt, die Harmonie des Weltalls in die Erscheinung hinein-, aus der Erscheinung herausgeschaut wird. Die Koinzidenz der Gegensätze ist also eine volle, nicht nur eine Seite des Geistes, der Geist in seiner höchsten Bedeutung, der wahrhaft das Allgemeine erfassende Geist tritt über in das entgegengesetzte Extrem, in die Organe, durch die wir sonst nur mit dem Einzelnen uns vermitteln, Einzelnes erfassen, Einzelnes genießen.

Nun ist der Satz aufzuführen, der in § 10 und 13 meines Buches enthalten ist: an sich ist die Harmonie des Weltalls, die absolute Idee der Hegelschen Terminologie, überall und nirgends, nie und immer verwirklicht; sie realisiert sich bloß in allen Räumen und im endlosen Verlaufe der Zeit durch einen beständig sich erneuernden Prozeß der Bewegung; diese Wahrheit wird scheinlos durch den Gedanken ergriffen; es gibt dafür keinen Erfahrungsbeweis, weil sie nie ein Einzelnes werden kann, der denkende Geist aber muß sie denken und behaupten, weil er Einheit denken und behaupten muß; in der Weise des Scheines wird sie ergriffen durch die ästhetische Anschauung; dieser Schein, als ob auf einem einzelnen Punkte des Raums und der Zeit, in einem begrenzten Einzelnen wirklich sei, was nur im unendlichen Weltverlaufe, in der ewigen Wechselergänzung und Wechselarbeit aller Wesen wirklich ist, dieser Schein, als ob zum Gegenstand der Erfahrung werde, was nie Gegenstand der Erfahrung sein kann, sei aber, sagt § 13, nicht leerer, sondern inhaltsvoller Schein oder Erscheinung: ein Schein, durch

den die Wahrheit leuchtet, daß die Welt als Ganzes und Ewiges vollkommen ist.

Nimmt man diesen Satz mit dem vorhergehenden von der Koinzidenz der Gegensätze in der menschlichen Natur zusammen, so ist die Deduktion der Ästhetik gefunden, nach meiner Überzeugung die einzig mögliche, die ganz hinreichende. Wenn das Schöne nicht wäre, so gäbe es keinen Punkt, auf welchem die zwei extremen Seiten der menschlichen Natur, der Geist und die Sinnlichkeit, zusammentreffen, wahrhaft und ganz in Einem aufgehen, und es gäbe keinen Punkt, auf welchem die Vollkommenheit, die Harmonie, kurz die Göttlichkeit des Weltalls einleuchtete. Es ist dies nur die subjektive und die objektive Wendung einer und derselben Wahrheit: die Strahlen des vollkommenen Lebens, zerstreut durch das Weltall, sammeln sich auf einer Stelle des Raums und der Zeit; was nirgends und überall, was nie und immer wahr ist, wird ein Hier und ein Jetzt, und zwar im anschauenden Menschen, der eben dadurch den Grundgegensatz seines Wesens versöhnt und mit sich harmonisch wird. Keine andere Hauptform der Tätigkeit des Geistes, keines der andern idealen Gebiete tritt in diese Lücke, die Leistung des Schönen ist unersetzlich.

Die Religion bedarf, um den Gefühlsprozeß der Erhebung des Individuums zur höchsten Einheit zu vollziehen, der Personifikationen des Absoluten und lehnt sich nach dieser Seite an das ästhetische Gebiet, nimmt die Phantasie zu Hilfe und erzeugt sich ihren mythischen Bilderkreis. Gelehnt an diesen Stab arbeitet sie das Innere des Menschen ungleich intensiver durch als das ästhetische Verhalten, erfaßt und bricht die Selbstsucht im tiefsten Grunde des Gemüts; sie ist in diesem Sinne praktisch und daher wirklich das Grenzgebiet des absoluten Geistes nach der Seite der Moral hin, die im Gebiete des relativen (im ungelösten Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt sich bewegenden) Geistes ebenso auf der Grenze steht und nach der Religion hinüberweist, zu ihr als ihrer Ergänzung notwendig hindrängt. Allein Moral und Religion heißen uns zwar unser sinnliches Leben in die Zucht des Geistes nehmen und als Organ, als Gefäß eines in uns gegenwärtigen göttlichen Geistes ehren, sie stehen jedoch notwendig zugleich auf dem Standpunkte des Mißtrauens gegen dasselbe und sind geneigt, es zu bekämpfen, statt

es zu erziehen. In der Religion spiegelt sich dies negative Verhalten auf der Seite der mythischen Vorstellung dadurch ab, daß sie kein Interesse hat, ihre Gestalten schön zu bilden, daß die Kunst ihr einen sehr zweifelhaften Dienst leistet, wenn sie dies tut (vgl. meine Ästhetik § 61—67, 418). Diese Gestalten sind geglaubte Wesen, die Vorstellung (und dann das sie darstellende Götterbild) wird für Sache gehalten, es herrscht der „unfreie Schein", wie ich es nenne (§ 65). Die strenge, harte Gestalt des Gottes wirft das Gemüt des Andächtigen in das Innere und heißt ihn sich der Weltlust entschlagen, ihre herbe Form ist Ebenbild der Verneinung, welche der Mensch seiner Sinnlichkeit entgegensetzt und wodurch er gehindert ist, sich zum vollen Menschen zu erziehen. Ganz anders liegt allerdings die Sache, wenn man das Gebiet des Schönen voraussetzt und nun erwägt, daß eine richtige Moral die ästhetische Erziehung in die Reihe der Pflichten aufnimmt, eine fortgeschrittene Religion dieser Pflicht die höchste Weihe gibt: dann aber verknüpft man die unterschiedenen Gebiete, während es im vorliegenden Zusammenhange gilt, sie zu unterscheiden, und die Unterscheidung eben hat gezeigt, daß das ästhetische Gebiet neben dem religiösen als ein selbständiges besteht. Die Religion für sich allein bildet den Menschen nicht zum ganzen Menschen wie das Schöne, sie ist tiefer, aber einseitiger.

Daß das wissenschaftliche Denken, daß die Philosophie das Schöne nicht ersetzen kann, das ist bereits ausgesprochen, wenn man für den Ausgangspunkt der Ästhetik den Satz erklärt, es gebe eine Form der Anschauung, welche die Welt ohne Begriff als vollkommen erkenne, es gebe zwei rein entgegengesetzte Arten, die Wahrheit zu verstehen, zu lesen: das Lesen durch Gedanken, das Lesen durch Bilder. Das reine Denken steht höher als das Anschauen; wer dem Andern in sein Geheimnis sieht, befindet sich auf höherer Stufe als dieser; allein die höhere Stufe wird um den Preis eines ungemeinen Opfers erstiegen, eines Opfers, das so groß ist, daß es nur in der Stunde der betreffenden spezifischen Tätigkeit gebracht werden darf und kann. Der Philosoph bleibt Mensch, will und soll und muß als Mensch schauen, schauend empfinden, was er als Philosoph auf dem weiten Umweg des Begriffs denkend erfaßt; die Unterlassung bestraft sich durch verhärtete abstrakte Einseitigkeit; nur im Schönen

ist er ganzer Mensch, der Philosoph, wie Schiller an Goethe schreibt, bleibt immer nur halber Mensch. Dies „ganz und halb" ist freilich auch eine unzulängliche Bezeichnung. Das Ganze des menschlichen Wesens ist im Denken enthalten in Form des geistigsten Auszugs aller Kräfte, allein freilich, der Auszug ist ebensosehr auch ärmer als das Ganze, wovon er der Auszug ist, kann es nicht aufwiegen, nicht ersetzen; Gehirn und Mark ist nichts ohne den ganzen Leib, der einseitige Gehirnmensch ebenso arm als reich gegenüber dem fühlenden, schauenden, handelnden. Die Einteilung der Gebiete des Geistes nach Rangordnung ist nur dann verkehrt, wenn sie ohne granum salis geschieht. Das granum salis heißt vor Allem: die zurückgelassene Stufe ist nur relativ niedriger, sie bleibt in ihrem Werte bestehen, der nach der einen Seite Vorzug vor der höhern Stufe ist. Sodann: man hüte sich, falsch zu vergleichen: nur die ganze Philosophie ist relativ höher als die ganze Kunst und nur der genialste Philosoph relativ mehr als der genialste Künstler. Erklärt der Philosoph ein Kunstwerk, zersetzt er hiemit den ästhetischen Schein, so fällt es ihm darum nicht ein, seine Analyse an Stelle des Analysierten oder gar drüber setzen zu wollen, sondern gerade den Zweck hat die Zersetzung: den Wert und Aufbau des Scheins in seiner Tiefe und seinem Gefüge um so klarer zu zeigen. Aber es hilft nichts: von zwei Tätigkeiten steht diejenige höher, welche die andere zum Objekte der Erforschung macht. Ich bedaure, daß ich das nicht ändern kann, denn wirklich, ich habe die Künstler auch lieber als die Philosophen.

Dies führt mich auf Herrn Carriere, mit dem ich, ehe ich weitergehe, ein Wort reden muß. Er sagt, das Schöne werde in meiner Ableitung zu einer L ü g e , „indem es sich den Schein eines vollendeten Seins, einer adäquaten Darstellung der Idee in der Erscheinung gibt, dies aber doch unmöglich sein soll". (Ästhetik, Teil I, Seite 231.) Man bemerke sogleich die Schärfe, womit hier meine Deduktion wiedergegeben ist. Das Schöne „gibt" nicht „sich" diesen Schein; es i s t dieser Schein. „Dies aber doch unmöglich sein soll." Was soll unmöglich sein? Ein vollendetes Sein oder der Schein eines vollendeten Seins? Das vollendete Sein ist nach meiner Deduktion i n g e w i s s e m S i n n u n w i r k l i c h (nicht „unmöglich"); soll nun, wenn diese Unwirklichkeit in gewissem Sinne behauptet wird,

die Erzeugung des Scheins einer Wirklichkeit des vollendeten Seins u n m ö g l i c h sein? Aber nicht die Behauptung einer Unmöglichkeit, sondern die Aufstellung einer Lüge wirft mir ja Carriere vor, denn eine solche ist nach meiner Auffassung, wie er behauptet, das Schöne; möglich wäre es also doch, zu lügen; d. h. der Schein eines vollendeten Seins kann erzeugt werden, auch wenn ein solches in gewissem Sinne nicht wirklich ist; es ist ein Akt möglich, der die im unendlichen Weltverlauf zerstreuten Lichter des Vollkommenen in einen Brennpunkt sammelt, das gibt Carriere hiemit zu; es ist aber doch eigentümlich, daß ein so wesentlicher, bedeutender Akt zwar möglich, aber eine Lüge sein soll. Doch dies nur vorläufig, um etwas Licht auf die logische Genauigkeit meines Gegners zu werfen. Der Vorwurf wiederholt sich mit derselben Vermischung der Begriffe: unwirklich und unmöglich Seite 232: „Vischers metaphysischer Standpunkt, auf dem das Schöne für eine Lüge erklärt werden muß — denn eine Lüge ist doch wohl der Schein, welcher uns etwas Unwirkliches, ja Unmögliches als wirklich vormacht — schließt in der Tat die Lehre vom Schönen vollständig aus." Dann Seite 237: „Vischer behauptet, daß die Idee nicht im Einzelnen, sondern ‚erst' im unendlichen Flusse der Zeit in der Wechselergänzung der Individuen wirklich wird; also ist sie niemals und nirgends wirklich, da der Fluß der Zeit nicht abgelaufen ist. Er läßt darum etwas geschehen, ‚wodurch der Schein einer Zusammenziehung dieses unendlichen Flusses auf e i n e n Punkt erzeugt wird'. Diese Vorausnahme des vollkommenen Lebens durch einen Schein soll das Schöne sein. Allein dieser Schein trügt nach Vischer, er lügt, er macht uns etwas vor, was nicht wirklich ist, was nicht wahr ist, was dem Wesen der Idee nicht entspricht, sondern widerspricht; die Verwirklichung der Idee im Einzelnen hat Vischer wiederholt für eine Unmöglichkeit erklärt, gerade damit kämpft er gegen den persönlichen Gott und gegen Christus." Folgt hierauf eine Hervorhebung der Sätze, in denen ich zeige, wie das Denken den schönen Schein auflöst, dann heißt es weiter: „Der durch das Denken gerechtfertigte Gehalt ist also nach Vischer nicht mehr schön, der falsche Schein hat ein Ende, sobald das Denken darüber kommt. Sehr konsequent und dadurch den Stab über die eigene Lehre brechend sind diese Sätze. Arme Denker, für die es keine Schönheit mehr gibt! Arme Schönheit,

die nur eine unbegriffene Lüge, etwas Unwahres und Unwirkliches ist! Arme Künstler, die ihr euer Leben an das Vormachen falschen Scheines setzt!"

Das Schöne ist wesentlich sinnliche Erscheinung, Anschauung, anders weiß und bestimmt auch Carriere nicht. Was in ihm erscheint, angeschaut wird, ist die vollkommen individualisierte Gattung; so meint es auch Carriere. Eine Lüge soll nach ihm das Schöne sein, wenn es nicht Abschrift einer Welt erscheinender vollkommener Individuen ist, die v o r ihm, a u ß e r ihm, ohne es besteht. Billig fragen wir ihn nun, ob er etwa im Paradies spazieren gegangen ist und daselbst alle Dinge vollkommen, so wie auch den lieben Herrgott leibhaftig gesehen hat und ob alle Künstler und Dichter, die uns diese arme Welt im Paradiesesglanze zeigen, Arm in Arm mit ihm ebendaselbst gewallt sind? Wo sind die Zeugen, die das eidlich beschwören können, daß sie ihm dort im irgendwo bestehenden Jenseits, d. h. einem Raum außer dem Raume, wo die Ideen verkörpert wandeln, auf dem Spaziergang begegnet seien? Da er so tut, als habe er das selbst geschaut, als hätten sämtliche Künstler geschaut, als könnte er die Zeugen stellen, und da er doch kein Jota von einem Beweise beibringt, daß er Recht habe, so zu tun, so möge er erlauben, daß bis dahin, wo er uns den Beweis herschafft, uns dünken will, hier sei kein Lügner als derjenige, welcher so tut, wie er tut. Doch da fällt mir noch etwas ein. Er sagt, ich kämpfe gegen den persönlichen Gott und Christus. Vom persönlichen Gott wollen wir hier vorerst absehen, wir kommen auf ihn zurück; in der Person Christi jedenfalls glaubt wohl Carriere ein reales, ein geschichtlich wirkliches Urbild aufweisen zu können; ein einzelnes Individuum soll absolutes Individuum wirklich gewesen sein. Danach wären die Werke der Kunst und Poesie, welche den Stifter unserer Religion als Wundertäter, als Gottmenschen darstellen, wahre Abbilder eines realen Urbilds. Dasselbe muß im Augenblick der Entstehung dieser Werke notwendig den Künstlern und Dichtern sichtbar erschienen sein, denn sonst lügen sie. Etwas verwunderlich ist freilich sogleich, daß diese Darstellungen so sehr verschieden sind. Nun, das mag dahingestellt bleiben, die Leute werden eben mit verschiedenen Augen gesehen haben, aber gesehen, wie gesagt, müssen sie haben, da hilft alles nichts, sonst

lügen sie. Das Schöne ist wesentlich sinnliche Erscheinung. Ist es Lüge, wenn diese Erscheinung etwas bietet, was so nicht ist, so muß dies Seiende wie das Abbild sinnlich da sein, sinnlich vom Abbildenden geschaut sein. Aber auch Carriere selbst, obwohl nicht Künstler, doch Ästhetiker, muß das Glück gehabt haben, daß Christus ihm erschien, denn woher sonst kann er es so ungeheuer gewiß wissen, daß dieser Inbegriff aller Vollkommenheit der Menschengattung ein reales einzelnes Wesen war und (da ein Individuum, in dem eine Idee ganz realisiert ist, nicht sterben kann) noch ist? Uns andern armen Leuten ist dies Glück nicht widerfahren und so kommt es, daß wir meinen, wer als bewiesen voraussetzt, was eben nicht bewiesen ist, und nun den Zweifelnden als einen Verbrecher gegen heilig Feststehendes behandelt, begehe eine petitio principii mit dem ganzen Segen der rührenden Naivetät, dessen von jeher alle obscuri viri bis auf die neueste Enzyklika herab sich erfreut haben. Da aber doch Menschenfreundlichkeit sonst in ihm ist, so vergönne er uns blinden Ketzern, so lang in der gemeinsamen Luft unserer Erde leidlich zu leben, bis er die Augenzeugen stellt, die uns den letzten Zweifel nehmen darüber, ob einmal ein Mensch zugleich Gott gewesen sei. Doch angenommen, er könne sie stellen, ja er selbst sei der Augenzeuge, so stoßen wir schon wieder auf ein Bedenken: im urbildlichen Christus sind doch nicht explizite die Urbilder aller Dinge und Wesen, z. B. der Landschaft, der Tierwelt, der profanen Geschichte wirklich, ich meine sinnlich wirklich, als Gegenstand der Anschauung wirklich gewesen oder noch wirklich (— das Tempus macht uns Not, denn eigentlich müßte die Anschauung zur Stunde noch und auch in allen künftigen Stunden gegeben sein —); der Künstler könnte also, wenn er nicht lügen will, nichts darstellen als Christus und immer wieder Christus; stellt er irgend auch Anderes dar, so hat er hiefür kein wirkliches Urbild, d. h. kein Urbild, das in einem Individuum sinnenfällig wirklich wäre, ein solches aber muß Carriere ja verlangen, wenn die Darstellung nicht Lüge sein soll. Nun auf den persönlichen Gott zu kommen, so wird es sich mit diesem nicht anders verhalten. Hätte Carriere auch die Ehre des Abraham und Moses genossen und könnten ihm alle Künstler, die je den lieben Gott gemeißelt und gemalt, eidlich beteuern, daß er ihnen gesessen, so hätten er und sie doch nicht alle

denkbaren Urbilder in ihm sinnenfällig verwirklicht gesehen, sondern nur ihren Inbegriff, aber in diesem Inbegriff verschwimmt alles Bestimmte so, daß es mir wieder vorkommen will, er und alle Andere hätten eigentlich doch — nichts gesehen.

Doch schon lang höre ich meinen Gegner fragen: „verstehst du mich nicht, oder willst du mich nicht verstehen?" O ja, ich verstehe und will verstehen. Carriere meint, eines sinnenfällig realen Urbildes bedürfe es nicht, um dem Schönen Wahrheit und Wesenheit zu vindizieren; die Realität des Urbildes als eines im Geiste des persönlichen Gottes gedachten, geschauten: dies sei es, worauf es ankommt, wovon es abhängt, ob das Schöne Lüge sei oder nicht. Und eben darauf habe ich schon geantwortet: das Schöne ist wesentlich Sinnenwahrnehmung und wenn seine Wahrheit davon abhängen soll, daß es Abbild eines Urbildes sei, worin das Vollkommene ganz real ist, so muß dies Urbild selbst eine Sinnenerscheinung sein. Das Gedachtsein der Vollkommenheit im göttlichen Geiste nutzt Carriere gar nichts, ist sie nicht sinnlich vorhanden, so bleibt er der Lügner, der da tut, als hätte er sie geschaut und Andere der Lüge zeiht, die etwas bescheidener sind. Genügt es, um die Wahrheit des Schönen zu retten, daß das Vollkommene, ehe es von der Kunst sinnlich dargestellt wird, im G e i s t e geschaut, daß seine in der Wirklichkeit auseinander geworfenen Lichtwellen im Geiste gesammelt seien, so macht es rein keinen Unterschied, ob dies doppelt geschieht oder einfach: im göttlichen und dann im menschlichen oder nur im menschlichen oder — was wohl das Richtige sein wird — im göttlich-menschlichen Geiste: es ist eben Schauen im Geist. Carriere setzt, wie wir Andern auch, die Aufgabe der Kunst darein, „das Urbild zu vergegenwärtigen, als dessen einander ergänzende Abbilder die Naturdinge erscheinen" (244); „in jedem Einzelnen ist die Idee der Gattung gegenwärtig und so gewinnt sie ein tausendfältiges Dasein, ohne ihre Einheit zu verlieren, und wir nennen etwas seiner Art nach schön, in welchem die Idee der Gattung rein und unverkümmert, klar und voll zur Erscheinung kommt; es ist dann aber auch kein in sich wesenloses Abbild, vielmehr die zeitlich-räumliche Darstellung, die sinnenfällige Verwirklichung des ewigen Urbildes". Nun hier steht ja Carriere ganz einfach da, wo wir Andern auch stehen. Das Ur-

bild ist nicht sinnenfällig, braucht es nicht zu sein. Es hat nur die Wahrheit des geistig Geschauten. Wir sind miteinander nicht in dem Falle, noch platonischer als Plato selbst, aus dessen Phantasie von dem Sein der Ideen am überhimmlischen Orte und von der Präexistenz, worin die Seele sie schaut, blutigen Ernst zu machen. Ist aber das Urbild außer im Werke der Phantasie und der Kunst nicht sinnenfällig wirklich, so ist dies Werk doch offenbar eben ein Schein. Das entsetzliche Wort Schein hat Carriere einen großen Schrecken, einen wahren Schauder eingejagt. Er muß überhaupt merkwürdig zarte Nerven haben; er führt z. B. Fichtes bekannten Gedanken an, die Kunst mache den transzendentalen Gesichtspunkt zum gemeinen, und fährt fort: „man erschrecke nicht über diesen Ausdruck" (Seite 24); meinen Satz: die Aufgabe aller Philosophie sei Destruktion der Metaphysik durch Metaphysik, nennt er einen schauerlichen (368; wobei ich übrigens bemerke, daß ich zwar nicht diesen Satz, aber meinen Übergang aus der Metaphysik des Schönen in die Lehre vom Naturschönen ihm völlig preisgebe). Diesen Nerven bereite ich wohl eine neue Erschütterung, wenn ich das furchtbare Wort spreche, der Schein in bestimmtem Sinn sei höher als die Realität, und wenn ich zur Beleuchtung dieses Frevelworts an die Äußerung des Aristoteles erinnere, die Poesie sei philosophischer als die Geschichte. Bei dem Worte Schein fällt ihm sogleich ein „Vormachen" ein, Schein ist ihm sogleich „falscher" Schein. Schein im ästhetischen Sinn bedeutet dasselbe, was Form, wenn man hinzunimmt, daß er ein durch die Phantasie geschaffenes Idealbild des Gegenstandes gibt. Das Wort Form muß unsern ängstlichen Mann ebenso erschrecken: Form, die außer der Kunst nicht wirklich existiert, — also bloße Form, also lügnerische Form! Was die Wehklage über die armen Denker und die armen Künstler betrifft, so muß ich Jeremias seinem Jammer überlassen, wenn er nicht verstehen will, daß der Philosoph als Philosoph das Schöne zersetzt, auch wenn er es nur zersetzt, um seine Zusammensetzung und seinen Wert zu begreifen, daß er aber als Mensch sich einfach daran erfreut wie Andere auch, — doch davon ist ja bereits die Rede gewesen.

Nun aber zur Sache, d. h. zu dem, was für Carriere die Sache ist. Er kämpft eigentlich nicht um das Schöne, sondern um seinen

Theismus. Ich habe in meiner Ästhetik für notwendig erachtet, von einer Entscheidung über die Frage: Theismus oder Pantheismus auszugehen, und hiefür im Wesentlichen zwei Gründe angegeben. Der erste bezieht sich auf das Leben, die Geschichte der Kunst. Zu § 10, Seite 48 spreche ich die Besorgnis aus, eine Konstruktion der Ästhetik aus dem Theismus möchte zu dem fanatischen Prinzip der Kunstpietisten führen, nach welchem die allein wahre Kunst diejenige ist, welche die persönliche Gottheit (nebst dem zugehörigen Mythenkreis) feiert; ich befürchte zugleich die Konsequenz, welche Weiße in seiner Ästhetik gezogen hat, nämlich diejenige Anordnung des Systems, wonach sich das Schöne in die Religion, die Ästhetik in die Theologie auflöst (vgl. meine Nachweisung Seite 25—28 zu § 5). Das höchste, wahrhaft reale Schöne oder die wahre Einheit des Wahren und Schönen ist nach dieser Ansicht in Gott, die Kunst ist eine schwache Vorbildung, Vorahnung der Gottheit. Dieselbe Stelle führt auch diejenige Form des Theismus an, welche Immanenz und Transzendenz verbindet, und sagt, dieser Standpunkt verdamme zwar die weltliche Kunst nicht wie der des streng konsequenten reinen Theismus, müsse aber doch geneigt sein, sie neben der religiösen, symbolischen, mythischen zu unterschätzen und ihre Fortschritte seit der Reformation zu verkennen. Ich verwehre mich eben nicht eifrig für die Richtigkeit meiner Sätze. Der Philosoph, oder wer irgend über unsinnliche Dinge denkt, und der Künstler mag in der Theorie, in der Vorstellung Theist sein und doch in der Kunstbeurteilung und in der Kunst diese Frage ganz aus dem Spiele lassen, ja positiv überzeugt sein, daß sein persönlicher Gott tiefer und inniger verherrlicht werde, wenn sein wunderloses Walten in der Natur und Geschichte, als wenn seine sinnlich vorgestellte Person nebst dem verwandten Gestaltenkreis und sein mirakulöses Eingreifen in Natur und Geschichte dargestellt wird. Mag es also von mir eine zu scharfe Konsequenzziehung gewesen sein, wenn ich sagte, der Theismus müsse es folgerecht für die höchste Aufgabe der Kunst erklären, „einen absoluten Körper zu porträtieren, der ihm niemals sitzt". Was mich trieb, war übrigens, ich darf es sagen, ein rein ästhetisches Motiv: der Widerwille gegen das Predigen mit dem Pinsel und mit der Leier und der Wille, die Einsicht zu verbreiten, daß es künstlerisch

schwerer, aber auch schöner und tiefer ist, den göttlichen Geist **in** die Dinge zu legen, als in Personifikationen **neben** sie zu stellen. — Mein zweiter Grund ist aus der Stellung des Naturschönen zum Kunstschönen in der Ordnung der Ästhetik genommen und hier war es der bestimmte Vorgang Weiße's, auf den ich mich zu berufen hatte. Es liege, sage ich in Teil II zu § 233, dem Theismus nahe, das Naturschöne für das dem Wert wie der Folge nach Höhere gegenüber dem Kunstschönen zu erklären; „die wahre und ganze Schönheit ist dann jenseits der sichtbaren Welt in Gott, ihr erster, frischer Abglanz ist in der Natur, der schwächere, zweite in der Kunst; in Wahrheit wäre dadurch die Ästhetik aufgehoben: ein geheimes Buch, das nicht in dieser Welt geschrieben werden kann". Hierauf wird bereitwillig zugegeben, daß nicht alle Schlußfolgen gezogen werden, hiemit aber auf Weiße übergegangen, der aus der Logik der Transzendenz Ernst macht und demgemäß das System der Ästhetik auf den Kopf stellt, indem er die Naturschönheit unter dem Namen „der Genius in objektiver Gestalt" an den Schluß des Systemes setzt und den „subjektiven Genius", den Künstlergeist aufführt, bevor er den Stoff hat, in dessen Umbildung er seine schöpferische Kraft erweist, nämlich eben das Naturschöne. Auch darum streite ich eben nicht viel, ob ich mit diesem zweiten Grund recht hatte, an der Schwelle meines Buchs die Theisten zurückzuschrecken, doch darf ich sagen: wie schwer es ist, in der Ästhetik auf die Metaphysik nicht zu kommen, das beweist niemand hübscher, als der besonders eifrige Gegner solcher „Vermengung", R. **Zimmermann**. Zuerst sagt er in seiner Geschichte der Ästhetik mit vornehmer Miene, diese Wissenschaft habe mir aus meiner Beantwortung der metaphysischen Fragen nur deshalb keinen Vorwurf zu machen, weil derlei Dinge sie eigentlich nichts angehen. Hierauf belobt er Carriere, ja **Eckardt** (vgl. den Wisch: Die theistische Begründung der Ästhetik usw.) als meine Widerleger, d. h. Schriftsteller, die gerade recht ausdrücklich die Ästhetik auf (theistische) Metaphysik gründen, endlich aber in seiner eigenen Ästhetik gelingt es ihm — nur immer mit dem bequemen Vorbehalt, die Ästhetik wisse nicht, ob das wirklich sei —, ein ganz hübsches Quantum Dogma da und dort einzuschieben.

Übrigens kann ich an dieser Stelle zum voraus bemerken, daß

man mich in der Kritik des Abschnitts meiner Ästhetik, der die Lehre von der Phantasie enthält, ungleich einräumender als früher finden wird gegen Alles, was mythische Auffassung, symbolische Personifikation zu nennen ist; vorausgesetzt nur immer, daß es sich um nichts Anderes als freien ästhetischen Schein handelt. Rigoristisch ausgeschlossen habe ich zwar diese „zweite Stoffwelt“ auch bisher nicht; was ich soeben über innigere Verschmelzung der Idee mit dem Bilde bei wunderloser Darstellung der Wirklichkeit gesagt habe, spricht ja eben nur einen Komparativ aus. Doch dies ist noch ungenau; die Sache ist gründlicher zu nehmen, der Punkt hängt damit zusammen, daß ich, wie diese Kritik bereits eingestanden, die Erfindung nicht mit genügender Klarheit hervorgestellt und in ihr Recht eingesetzt habe. Davon also an seinem Orte mehr!

Nun hätte ich eigentlich mit Carriere über die Frage: Theismus oder Pantheismus, gleichviel, ob sie in die Ästhetik gehört oder nicht, eine Lanze zu brechen, denn er rennt mit eingelegtem Speer gegen den „Bekämpfer des persönlichen Gottes und Christi“ los. Ich lasse es lieber. Er mag ferner schalten, als ob von uns noch Niemand zu beweisen versucht hätte, daß Personsein heißt: mit der Schranke des Ich und, da das Ich die Selbsterfassung des leiblich lebendigen Einzelwesens ist, mit der Schranke eines Körpers Anderen gegenüberstehen, die ebensolche Ich sind, und als diese so beschränkte Einheit unter diesen Gegensätzen tätig sein; er mag sich einbilden, dieser Satz verdiene keine Widerlegung, oder er sei längst widerlegt. Er mag, wenn ihm doch einfällt, daß seinem außer der Immanenz in der Welt auch außer ihr für sich seienden Gott eigentlich auch Sinnendasein und Sinnenanschauung beigelegt werden muß, sich fernerhin so kindlich schön helfen wie in der Ästhetik, wo er sich fragt: „wie aber kann das Schöne für Gott sein, wenn es ohne die Sinne als solches nicht angeschaut, empfunden, genossen wird?“ und wo er antwortet: „der in der Welt offenbare, die Natur in sich hegende und gestaltende wahrhaft Unendliche sieht und hört mit all den Augen und Ohren aller einzelnen Wesen usw. Wir sind die Sinnenwerkzeuge Gottes.“ Es ist ganz richtig: der persönliche Gott muß sehen und hören können. Er braucht also Augen und Ohren. Er hat aber keine, denn er soll ja doch kein

sinnlich beschränktes Wesen sein. Er entlehnt also die unseren. Wie ist es dann mit dem Selbstbewußtsein, das doch, wenn ich recht weiß, zur Persönlichkeit gehört? Das wird er wohl selbst besitzen. Nur die sinnliche Anschauung entlehnen? Ein merkwürdiger Vermögensstand! Mir will es fast vorkommen, die Sache stünde etwas einfacher, wenn Carriere sich einmal vorzustellen versuchte, der liebe Gott entlehne Beides; er kommt dann vielleicht bei längerem Nachdenken da an, wo seine ruchlosen Gegner stehen, und schaudert nicht mehr vor dem Gedanken, daß Gott das Personsein in allen Personen, das Subjekt in allen Subjekten ist und daß man von dem absolut Tätigen, von dem, was das Leben in allem Lebendigen, die Bewegung in allem Bewegten ist, streng genommen überhaupt nicht sagen kann: es ist, denn sein heißt neben Anderem, was ist, auch sein. „Es gibt einen Gott" sagen heißt sagen, die absolute Welteinheit sei ein Ding, ein Wesen neben andern Dingen, Wesen in der Welt. — Carriere mag sich ferner das Geheimnis des Unendlichen im Endlichen durch harmlose Anwendung der Kategorie der Kausalität auf dies Verhältnis erklären, wie jeder Katechismus und jedes unphilosophische Vorstellen es tut. „Von wem denn gewollt, wenn nicht von einem ursprünglich Wollenden?" Von wem? so fragt man bei Werken des Menschen. Kinder, alte und junge, glauben über das Ganze der Welt so fragen zu dürfen. Von wem? Und wenn der Wer entdeckt ist, von wem kommt denn dann dieser Wer, wenn ja doch das Von-woher-Kommen in letzter Instanz auch von unendlichen Verhältnissen gilt? Wenn der Baum solches vollzieht, wozu nach unseren nächsten Begriffen nötig scheint, Zweck und Mittel zu denken, so mag Carriere mit einigen Andern sich das Rätsel dadurch erklären, daß er sagt: es sei von dem vordenkenden, vorwollenden Geist in ihn „gelegt"; ich bekenne vor wie nach, daß ich das nicht verstehe, nichts dabei denken kann, und daß es mir scheinen will, es helfe das dem Baume gar nichts, wenn es in ihn „gelegt" wäre, denn das heißt eigentlich doch, wenn man das vergangene Tempus aus dem Partizip wegnimmt, daß ein Anderer für ihn denke und wirke; er muß aber ja doch die Sache selbst verrichten. Ja das Tempus! Einmischen der Zeitvorstellung! Hinter dem Kausalitätsbegriff, wo er auf das Weltganze übergetragen zur Personifikation der inneren Welteinheit in einem Schöpfer führt,

steckt zunächst die Raumvorstellung; mit ihr mischt sich stets auch die Zeitvorstellung ein. Nimm, wie das Neben und Außer, so das Vorher und Nachher hinweg, so fällt hier wie dort die Personifikation: es gibt kein Vordenken, Vorwollen, Vortun. — Ob diese paar Bemerkungen Carriere die Augen öffnen darüber, wer eigentlich dem Andern das „hölzerne Eisen" vorzuwerfen hat, das überlasse ich dem Bau dieser Augen. Auf die Einmischung der Zeitform in ein ewiges Verhältnis werde ich wohl zurückkommen, wenn bei näherem Eingehen auf das Wesen des Schönen der Begriff der Zufälligkeit zur Sprache kommt, dessen Einführung Carriere zu so großem Ärgernis gereicht. Er rühmt sich, die Verbindung des Theismus mit der Lehre von der Immanenz im Pantheismus entdeckt zu haben. Er nennt das „meine Philosophie"; er hat erst, nachdem der große Gedanke schon von ihm erzeugt war, gefunden, daß Lessing etwas Ähnliches dachte (233). Gelegentlich gesagt: mir will scheinen, als habe Lessing, wenn er Spinoza und Leibnitz vereinigen wollte, es ein bißchen anders gemeint als Carriere, er habe die Freiheit und Selbständigkeit der Individuen, nicht die Personifikation der immanenten Weltursache zu retten gesucht. „Wir Philosophen" sagt Carriere gern; mir kommt es vor, jene zwei reinen Gegensätze zusammenzuschütten, dazu bedürfe es gar keiner Philosophie; Millionen einfacher Menschen, die an einen persönlichen Gott und zugleich an seine Allgegenwart glauben, haben längst so viel gewußt, als Carriere weiß, und Leute, die den Pelz waschen möchten, ohne ihn naß zu machen, hat es in der Wissenschaft immer gegeben. Mit solchem Entdeckungsverdienst dürfte man etwas bescheidener sein; auch bei solcher Denkkraft überhaupt, wie Carriere sie entwickelt.

Ich bin bis hieher sachte gegangen, muß nun aber sagen, warum ich wenig Ursache habe, mit meinem Gegner besonders glimpflich zu fahren. Er bedient mich mit Grobheiten. „Wieder eine hochtönende Phrase", „viel trüber Tiefsinn und manche hochklingende Redensart" —, „eine völlig leere und hohle Phrase" —, „noch kolossaler wird die Verkehrtheit" — „an Folgerichtigkeit wird bei Vischer niemand mehr einen Anspruch machen" — „noch ein Pröbchen von der Vischerschen Pseudodialektik". Dieses „Pröbchen" ist Folgendes. Ich sage: wo irgend Schönes wirklich sei, da sei auch

Erhabenes und Komisches mit allen seinen Formunterschieden. Dagegen führt nun Carriere Gemälde und Gedichte auf, in denen nichts Komisches vorkommt, während der sonnenklare Sinn meiner Worte ist: wo überhaupt der ästhetische Sinn erwacht ist, wo Menschen Schönes empfinden und hervorbringen, da tritt neben dem einfach harmonisch Schönen auch das Erhabene und Komische auf, da gibt es neben Erscheinungen, die der einen, auch solche, die der andern, und solche, die allen drei Grundformen angehören. Der Zusammenhang (Anmerkung zu § 233) gibt dies sonnenklar zu erkennen: es gilt dort, zu zeigen, daß zu der wirklichen Existenz des Schönen überhaupt (in Naturanschauung und Kunst) nicht übergegangen werden dürfe, bevor alle in seinem Wesen an sich enthaltenen Unterschiede und Gegensätze in einer Metaphysik des Schönen entwickelt seien; es ist ja also natürlich von der Welt des Schönen, nicht von einzelnen Kunstwerken die Rede. Solche Artigkeiten erlaubt sich ein Schriftsteller mir zu sagen und mir auf Tritt und Schritt Schwäche des Denkens vornehm aufzurücken, der in einem wahren Nebel von Begrifflosigkeit umduselt, in der Vorrede Pantheismus und Materialismus für einander setzt, in der Aufstellung des Grundbegriffs gleich auf den ersten Blättern, indem er sich anschickt, den Spiritualismus zu widerlegen, eine Predigt über den Theismus zwischen die Beine des logischen Ganges wirft, mit gottseligen Redensarten vom „Allgegenwärtigen, in dem wir samt allen Dingen leben, weben und sind", mit Phrasen von der Sehnsucht der Dinge nach Offenbarung, mit ganzen Eimern dünnen Süßholzwassers uns überschüttet und nichts ist als ein fleißiger Eklektiker von viel gutmeinender Empfindsamkeit, dem es besser anstünde, alle Polemik bleiben zu lassen. Das böse Blut gegen mich kommt daher, daß ich ihn und andere „hochmütig" ignoriert haben soll und daß er Klagen über Ausgeschrieben- und Ausgemünzt-werden, die mehr meine Freunde für mich als ich selbst ausgesprochen, auf sich bezieht. Noch Niemand hat es Hochmut gescholten, wenn ein Schriftsteller auf wissenschaftliche Angriffe schweigt, so lang er mag, nicht gleich um sich schlägt, wo sich ein Gegner regt, wenn er zuwartet, wie sich die Bewegungen in seinem Felde gestalten, so lang er es für gut hält. Was das Ausschreiben betrifft, so darf ich sagen, daß eben die Freunde mir

oft vorgeworfen haben, ich verhalte mich zu gleichgültig zu der Art, wie man mein Buch auszubeuten pflege; ich weiß wahrhaftig nicht mehr, ob Carriere dabei genannt wurde; ein ernstes Wollen eigenen Erkennens streite ich ihm nicht ab, aber ein Nichtwissen darüber schreibe ich ihm zu, daß sein ganzes Denken lauter Exzerpt, Reminiszenz ist. Was er liest, scheint sich in seinem Kopf zu einem Mus, einem zuckrigen, lavendelduftenden Gallert zu verwandeln, aus welchem, wenn er ihn laufen läßt, keine Chemie die entlehnten Stoffe mehr ausscheiden kann, die darin vermantscht sind. Freilich ist er auch ein Meister im Zitieren; wo möglich zwei, drei Sätze Anderer knetet er in seine eigenen zusammen; „wenn Scotus Erigena sagt und wenn Anselm von Canterbury sagt" usw.; dieser Oberzitationsrat der Literatur wird durch die Worte der Vorrede: „man findet erst, was man sucht, d. h. was man schon selber gedacht hat, man lernt von Andern, was man schon weiß" usw. seiner Blumenlese schwerlich den Charakter eines Baumes mit freiem, festen Stamme, seiner Konditorei nicht den Nachruhm einer Kost mit kernhaftem Hauptgericht erschwingen. Dennoch kann es ihm an Besuch nicht fehlen, denn hier hat man Alles beisammen, was man sonst nicht leicht vereinigt findet: die bittern Pillen der Polemik im süßen Brei der Erbaulichkeit, den Wermut der Negation im Quittenlikör der „Gottinnigkeit", das Eis des Pantheismus mit dem Fett des Theismus zu chinesischen gebratenen Vögeln gebacken, und auf dem Fenstersims steht neben jeder Büchse der Ketzerei ein Krystallglas mit etwas Dogma in violetter Abendbeleuchtung. Ich fasse Alles zusammen und drücke mich zugleich im Sinn seiner beliebten höheren Vermittlungen aus, wenn ich so freimütig, doch etwas gemütlicher, als er mit mir gesprochen, ihm gestehe, daß mir aus seinen Büchern entgegentritt: ein Nachmittagsprediger der Ästhetik für sentimentale alte Jungfern.

Von der Anschauung, habe ich gesagt, müsse die Ästhetik ausgehen, und zwar von jener besondern Art der Anschauung, welche ungeteilt den ganzen Geist mit seinem höchsten Inhalt, dem Unendlichen, in sich aufnimmt und die Harmonie des Weltalls im einzelnen Gegenstande gespiegelt findet. Lust ist das Gefühl, das die ästhetische Anschauung begleitet, und zwar eine außergewöhnliche, eine ideale Lust, ideal aber kann diese Lust nur sein, wenn

die Anschauung selbst den Charakter des Unbedingten, des Absoluten trägt.

Der nächste Schritt muß nun sein, daß dieser Charakter, daß das Eigentümliche der ästhetischen Anschauung näher bestimmt wird.

Soll die Anschauung im einzelnen Gegenstande das harmonische Weltall gespiegelt finden, so muß Harmonie an ihm sinnlich erscheinen. Der Gegenstand ist begrenzter, geordneter Stoff, und die Ordnung im Stoff heißt Form. Die Begriffe Harmonie und Form werden zu vereinigen sein; zuerst fragt es sich, was Stoff heißt. Ich nehme hier die Unterscheidungen auf, die ich schon in der Ästhetik gemacht habe (Teil I, Seite 150). Stoff bedeutet zunächst einfach Materie, körperlichen Stoff. Das Wort wird aber auch in anderem Sinne gebraucht. Einmal im Sinne von Inhalt. Inhalt bedeutet die bildende Lebenskraft im körperlichen Stoffe, höher die Seele, den Geist, der ihn durchdringt und bewegt, den Gedanken, der eine Handlung beherrscht, die innere Wahrheit, die aus einer Begebenheit resultiert. Es erhellt, daß es eigentlich sehr ungenau, streng genommen verkehrt gesprochen ist, wenn man das Wort Stoff in diesem Sinne gebraucht. Inhalt als wertvoll, gewichtig gedacht, sozusagen mit dem Nebenbegriffe, den wir mit dem Wort Kaliber verbinden, heißt: Gehalt. Da alle Lebens- und Geisteskraft, auch die verkehrte, eine Kraft ist, ihren bestimmten Wert hat, so werden wir die Ausdrücke: Inhalt und Gehalt promiscue brauchen. — Ferner wird „Stoff“ häufig im Sinne von „Süjet“ genommen; dann bedeutet das Wort den ganzen Gegenstand, den erscheinenden körperlichen Stoff mit der in ihm tätigen Lebens- oder Geisteskraft zusammengenommen, den ein Künstler zu behandeln sich aufgefordert fühlt; dies ist geordneter Stoff, Stoff mit seiner Form, aber die Form, wie sie gegeben ist, genügt dem Künstler nicht, sowie ihm auch der Gehalt noch der Vertiefung und Erweiterung bedürftig erscheinen wird; die Form ist daher hier zum Stoff zu schlagen als zu dem Ganzen, das seine wahrhaft ästhetische Form erst vom Künstler erwartet. Mit dem Begriffe Stoff in dieser Bedeutung haben wir es auf der gegenwärtigen Stelle natürlich noch nicht zu tun. Stoff bedeutet uns also zunächst nur Materie im gewöhnlichen Sinne. Man lasse sich davon durch einen vorläufigen Blick auf die Poesie nicht irremachen.

Diese Kunst versetzt die Anschauung in das Innere; sie führt unserem innern Auge Bilder vor, und diese Bilder sind Bilder von Körpern, also von geordnetem sinnlichem Stoff; daß dabei der Geist, der diese Körper treibt und bewegt, daß die Handlungen, die er erzeugt, ungleich mehr in Betracht kommen, als die vorgestellten Körper, die Gestalten der Handelnden, daß hieraus eine zweite, höhere Ordnung über der Gestaltenschönheit sich aufbaut, das verändert an der Wahrheit nichts, daß auch die Poesie uns Körper vorführt; wer uns nichts zu schauen gibt, ist kein Dichter, zu schauen aber gibt uns auch der Lyriker, wie dies die Lehre von der Dichtkunst leichtlich nachweist. Feste sinnliche Grundlage ist überall das Erste, was wir von aller Kunst verlangen.

Im Stoffe sein heißt vereinzelt sein, endlich sein, Stoff als solcher wirkt nur sinnlich, bloße Sinnlichkeit ist das Gegenteil des Idealen. Ideale Lust kann nicht entstehen, wo der Stoff den Eindruck bestimmt. Also muß es die Form sein, was ästhetisch wirkt, denn die Form ist eine Ordnung, Ordnung aber ist geistig, ist eine Einheit im Vielen, ein Einklang, und ist dieser Einklang ein mangelloser, vollkommener, so heißt er Harmonie und ist ein Bild, geistiges Sinnenzeugnis des Welteinklangs. Die Form muß also vom Stoff irgendwie jedenfalls abgesondert, es muß vom Stoff abgesehen werden; der Gegenstand wird bloß auf die Form angesehen. Dies ist die erste, grundwesentliche, n e g a t i v e Bestimmung des Begriffs des Schönen. Sie fehlt nicht in meinem Buche, aber sie ist nicht vorangestellt, wie es sich gebührte, sondern erst in § 54, 55 nachgeführt.

Die Sache liegt nicht einfach, nicht leicht. Die Form ist geistig, unsinnlich. Alles Schöne ist aber wesentlich Gegenstand der Anschauung, sinnenfällig, sinnlich. Reingeistige Ordnungen, die nicht sinnlich erscheinen, sind schlechthin nicht ästhetisch; im Schönen kommt es darauf an, wie das Ding aussieht (das Sehen steht hier auch für das Hören). Auch was erst im Innern des Erfinders ist, wird h i e r von der innern Sinnlichkeit vernommen, geschaut, ist ein inneres Bild dessen, was wesentlich bestimmt, auch äußeres Bild für Andere zu werden, von dieser Bestimmung schlechthin nicht zu trennen ist. Also: s i n n l i c h u n s i n n l i c h; ein scheinbarer Widerspruch. Er löst sich dadurch, daß das Sinnliche zum bloßen S c h e i n e,

zum bloßen Bilde wird. Bei: „Bild" denke man nicht sogleich nur an inneres Bild, Vorstellung eines sinnlich Erscheinenden, sondern an wirkliche Anschauung: auch für sie ist der ästhetische Gegenstand reiner Schein, bloßes Bild. Ich weiß es nicht besser zu erläutern, als durch das Beispiel vom Plastischen, das ich schon im Buche (Anmerkung zu § 54) gebraucht habe: was am plastischen Gegenstande, sei derselbe wirkliche, lebendige Gestalt, oder Nachbildung derselben durch den Künstler, ästhetisch gefällt, das sind rein die Grenzen des Körpers; er wird überall da schön, wo er aufhört; diese Grenzen sind körperlich = Null; sie sind aber doch nur die Grenzen des Körpers, sie sind keine im Leeren schwebende Abstraktion, sie sind nie und nimmer ohne den Körper, sie sind sinnlich unsinnlich. Wir sehen ab von dem, was hinter den Grenzen, hinter der Oberfläche ist, wir höhlen den Körper im Geist aus, uns geht nur der Aufriß, nicht der Durchschnitt an; aber was wir geistig entfernt haben, ist ja doch e b e n s o s e h r d a, denn der Aufriß ist nichts Anderes als das Produkt der innern Lebenstätigkeit, des Blutumlaufs usw. Im Werke des Bildhauers geht uns der Stoff des Steins, des Erzes nichts an, wir haben es bloß damit zu tun, daß er eben bis zu diesen Grenzen vom Stein weggeschlagen hat, bis an diese Punkte das Erz hat fließen lassen. Das Innere des Steins, des Erzes ist aber natürlich wohl zu unterscheiden vom Innern des nachgebildeten Körpers. D i e s e r drückt in seinen Umrissen aus, was, in der innern Werkstätte verborgen, uns als dies Verborgne jetzt nicht kümmernd, vor sich geht, gearbeitet, geschafft, erbildet wird; diese lebendige Werkstätte geht uns also auf andere Weise, in anderem Sinne nichts an als das Innere des toten Steins und Erzes: die Werkstätte haben wir in der Oberfläche, wir haben ihre Gesamtwirkung, ihr Produkt, Stein und Erz dagegen ist tot, die Form wird ihm nur wie ein geistiger Mantel übergeworfen, aber dieser geistige Mantel ist doch nicht rein geistig, ist eben jene sinnlich unsinnliche Form, die der Künstler der lebendigen Gestalt abgesehen hat. Wir haben es mit d i e s e m ursprünglichen Akte zu tun; daß das innere Gefüge von Marmor und Erz ebenfalls auf die Oberfläche wirkt, als entfernter Anklang der Mürbe und Weichheit der Haut, der Textur des Muskels ästhetisch mitwiegt, geht uns hier nichts an. Wenn wir nun den

Körper so betrachten, daß der sinnliche Stoff desselben für uns zugleich ist und nicht ist, daß uns nur die Oberfläche beschäftigt, während in dieser Oberfläche doch eben der Stoff erscheint, dessen Grenze sie ist, so wird er uns schon in der Anschauung zum bloßen Bilde. Wir schauen sinnlich und was aus uns schaut, ist doch nur die Phantasie. Nur darum lassen wir uns dann in der Kunst gefallen, daß aus dem bloßen Bilde, dem bloßen Schein Ernst gemacht wird. Der Maler gibt uns Blut zu sehen; es ist Blut und kein Blut; wirkliches Blut erinnert an die stoffliche Bedingtheit des Lebens, ist nicht ästhetisch, außer wenn wir es bei wirklicher Anschauung des (nicht nachgeahmten) Gegenstands ebenfalls betrachten wie bloß gemalt. Der Dichter spricht von Schweiß; es ist Schweiß und kein Schweiß; namentlich riecht er nicht. Durch wirklichen Geruch kann das Naturschöne erfreuen, der Duft spielt eine wesentliche Rolle bei der Empfindung der Landschaft; durch abstoßenden Geruch können wir aber ebenso leicht aus allem Gefühle des Schönen der Natur gegenüber plötzlich herausgeworfen werden. Allzu nahe Hinweisung auf die Prozesse, durch welche die Körper sich ernähren und auch verwesen, zerstört die ästhetische Stimmung, selbst die komische; „er ist noch wüst lebig", sagt eine Volksredensart in der Schweiz, um zu versichern, daß Einer noch lebt, den Jemand für tot hielt. Die ideale Anschauung tötet in gewissem Sinn ihren Gegenstand, damit seine Gestalt „frei von jeder Zeitgewalt, die Gespielin seliger Naturen, göttlich unter Göttern wandle". Sagt Jemand, beim Anblick einer Landschaft, um sein ästhetisches Wohlgefallen auszusprechen: dies ist wie gemalt, so kann das Affektation sein, aber wer ganz richtig fühlt, wird nicht anders sagen, denn schön ist sie nicht, so lang sie als Stoff aufgefaßt wird; die Form, der Luftschleier, der geistähnliche Blick des Lichtes bedingt diese Auffassung; was uns scharf erkennbar unmittelbar vor Augen steht, ist Erde, Sand, Atom, kurz Stoff.

Stoff, sagte ich, bedeute in diesem Zusammenhang sinnliche Materie. Allerdings ergibt nun das Beispiel vom menschlichen Körper und seiner innern Werkstätte, daß hier zur Materie gezählt wird, was eigentlich nicht reine, sondern organisierte Materie ist: Knochen, Gefäße, Kreislauf des Bluts, Bänder, Muskeln, Nerven, Fett: lauter geformter Stoff. Eigentlich gibt es ja an sich keinen

bloßen Stoff; das letzte denkbare Atom ist noch geformt. Der Begriff ist überhaupt, in besonderem Sinn aber für unsern Zusammenhang ein relativer. Zunächst erhält er noch weitere Ausdehnung. Die Gestalt hat auch ihren geistigen Ausdruck; die Plastik liebt es zwar, darin sehr anspruchslos sich mit Wenigem zu begnügen; in ihrer Gestaltenfreude ist ihr das Gebilde des schönen Körpers fast an sich schon geistvoll, das Werk der anima schon animus; doch sie geht höher zum bestimmten Ausdruck des Seelenlebens, stellt großen ethischen Charakter dar, setzt die Gestalt in Zusammenhang mit Andern, in Situation und Handlung: die erste Formenschönheit erweitert sich nun zu einer zweiten, zur Schönheit des Ausdrucks in der Bewegung; diese zweite Art der Schönheit gewinnt in der Malerei und unweit tiefer, reicher noch in der Poesie die Oberhand über jene erste. Der geistige Ausdruck hat nun aber auch seinen Apparat, seine Werkstätte, die verborgen bleibt, wie die animalische in der plastischen Schönheit als solcher. Die einzelnen Zuflüsse, aus denen der Strom einer ganzen Stimmung, Leidenschaft, Handlung entstanden, die Summe der mannigfachen Regungen, Gedanken, Geschäfte, die darin enthalten sind, exponiert weder der Maler, noch der Dichter in ihrem ganzen Umfang, und außerhalb der Kunst, wer die Erscheinung des geistigen, sittlichen Lebens wie ein Bild anschaut, der fragt nicht viel nach den vereinzelten Elementen ihrer Mischung; allerdings wird, nach Umständen mehr oder minder, das ästhetische Interesse auch den Motiven gelten; allein die Motive haben wiederum einen Apparat, sind selbst eine Zusammensetzung aus Vielem, die in der Anschauung nicht oder nur bis zu einem gewissen Punkte ins Einzelne verfolgt wird. Also auch seelische, geistige Tätigkeitsformen fallen hier teilweise zum Stoff in der einfachen Bedeutung sinnlicher Materie. Das sind sie an sich gewiß nicht, aber für den ästhetischen Standpunkt sind sie es, sofern sie hinter der Gesamtwirkung, ihrem Fazit, als Faktoren, als Triebwerk im Verborgenen bleiben. Wir haben also einen erweiterten Begriff von Stoff, diese Erweiterung kann aber kein Vorwurf treffen, denn wir sind in der Ästhetik, wo sich die Begriffe anders wenden, als wo von Stoff und Geist an sich die Rede ist.

Wenn demnach im Schönen vom Stoffe sowohl im gewöhnlichen

Sinn der materiellen Masse als auch im Sinn des organischen und psychischen Apparats abgesehen wird, so wird doch darum keineswegs abgesehen von der Kraft, die diesen Stoff beherrscht, durchdringt und so durcharbeitet, mischt, daß die Oberfläche, die Gesamtwirkung diese und keine andere ist, sei nun die Lebenskraft Naturwirken, oder Geisteswirken, Gedanke, Affekt, Wille, Charakter, sittliches Gesetz in der Weltgeschichte, Schicksal. Sie eben ist es, die auf der Oberfläche, in der Gesamtwirkung erscheint, in der Vielheit, welche diese darstellt, ist sie die Einheit. Das verhüllte Einzelne ist der Stoff, die bestimmende, alles bedingende Kraft ist der Inhalt, Gehalt. Aus ihm entsteht die Form, er ist das Formende; von ihm abstrahieren hieße von dem Einheitsgrunde, vom Mittelpunkte der Form als solcher abstrahieren. In gewissem Sinn allerdings wird auch von ihm abstrahiert: nämlich von jeder solchen Aufmerksamkeit auf ihn, die ihn von seiner Erscheinung unterschiede. Er ist anders nicht da als in der Gestalt, man weiß außer dieser Einheit mit der Erscheinung nichts von ihm (— von der ganz berechtigten Reflexion auf den Grund des ästhetischen Wohlgefallens, die dann allerdings Gestalt und Form unterscheidet, ist ja hier nicht die Rede). Sehen wir nun nach der dritten der Bedeutungen des Wortes Stoff (Stoff = Süjet), so erhält der Begriff des Inhalts einen Zuwachs, der an der Sache nichts verändert. Kein Gegenstand, so günstig er sein mag, genügt dem Künstler. Die Lebenskraft ist in der Wirklichkeit unter ausnahmslosen Störungen tätig, der Künstler muß seines Geistes ein wesentlich Teil hinzugeben, muß umbildend sein Selbst in den Gegenstand legen. In vielen Fällen gibt ihm dieser sogar nur den Anstoß zu freier Erfindung. Das Schöne ist nicht einfach Gegenstand, sondern aufgefaßter, vom Geiste des Anschauenden, des Künstlers durchdrungener, vertiefter Gegenstand. Es ist aber für die Frage des Inhalts zunächst gleichgültig, wieviel desselben an sich im Gegenstande liegt, wieviel vom sinnigen Beschauer, vom Künstler herrührt; er ist die formgebende Einheit, das Inwendige, das durch die Vermittlung eines stoffartigen Apparats, der verborgen, unbeachtet bleibt, ein Auswendiges wird, sich in der Gesamtwirkung des Äußern ausspricht, mag man bei der formgebenden Einheit, dem Inwendigen, den Kern des Gegenstandes an sich oder den Künstler-

geist im Auge haben, der sich in ihn gesenkt und ihn zu höherem Leben geschwellt hat.

Mit unserem Satz: abgesehen wird vom Stoff, nicht abgesehen wird vom Gehalte, denn er eben ist es, der in der Form erscheint, ausstrahlt, ist nun eigentlich bereits das Positive zum Negativen des ästhetischen Aktes ausgesprochen, und es ist also bereits erklärt, daß ich von einer bloßen Form nach wie vor nichts weiß. Es ist erklärt, aber es bedarf noch mehrseitiger näherer Begründung, dann auch polemischer Rechtfertigung; noch ehe diese am Platz ist, muß die Sache namentlich nach der subjektiven Seite, nämlich der Art des ästhetischen Wohlgefallens, erst näher untersucht werden. Nach dieser zweiten Seite wird es sich wesentlich um den Begriff der Interesselosigkeit handeln. In diese Grundfrage kann aber nicht näher eingegangen werden, ehe der Begriff der Form näher untersucht ist. Mit Recht hat man meinem Werke vorgeworfen, daß nicht an der rechten Stelle, auf den ersten Schritten der Metaphysik des Schönen, diese Untersuchung geführt wird, sondern alle bestimmteren Formbegriffe in die Kunstlehre verlegt sind. Ich glaubte, so anordnen zu müssen, weil wirklich erst in der Kunst die Form zur vollen und reinen Klarheit gelangt, und zwar durch die komponierende Tätigkeit. Allein der erste Teil der Ästhetik muß die Grundbegriffe entwickeln, die dem Schönen an sich wesentlich sind, mögen sie auch in einem Gebiete (der noch nicht eigentlich künstlerischen, doch ästhetischen Naturanschauung) unvollkommener realisiert sein als im andern (der Kunst). Alle Formbegriffe, die nun aufzuführen sind, kommen wirklich schon in der Anschauung des Naturschönen zur Sprache. Auch die Natur komponiert, und was sie unzulänglich komponiert hat, komponiert der sinnige Betrachter irgendwie um, sofern er es ästhetisch anschaut. Dem Formbegriff muß nun aber die Betrachtung der Erscheinungsgebiete zugrunde gelegt werden, in welche das Schöne fällt.

Der Stoff, der im Schönen zur reinen Form geordnet erscheinen soll, ist vor Allem körperliches Dasein im Raume. Das Medium, wodurch er zur Anschauung kommt, ist das Licht.

Die subjektive Seite ist sogleich beizuziehen. Darunter können auf diesem ersten Schritte nur die Sinne verstanden sein, mit denen aufgefaßt wird, und da das geistige Wesen des Schönen

sich von seiner sinnlichen Erscheinung schlechthin nicht trennen läßt, so müssen allerdings schon hier diejenigen Sinne beseitigt werden, durch die das wahrnehmende Subjekt sich nur in unmittelbare, sinnlich dumpfe Berührung und Vermischung mit dem Gegenstande setzt: die nicht kontemplativen Sinne des Tastens, Riechens, Schmeckens; ihre entferntere, mittelbare Beteiligung, namentlich die des Tastsinns, muß jedoch allerdings bevorwortet werden. Zunächst tritt als Organ der Auffassung des räumlich erscheinenden Körpers das Gesicht in Geltung. Wir lernen nicht anders sehen als mit Beihilfe des Tastsinns, und er begleitet in einer Art von Reminiszenz die Funktionen des Auges; niemals aber kann er für sich Organ der Aufnahme schöner Form sein, denn er umspannt nicht in einem Akt ein Ganzes und ist durch die wirkliche Berührung mit rein sinnlichem Reize verbunden.

Es ist aber noch ein weiterer wesentlicher Begriff aus der Lehre von der Phantasie, die ihn dann näher zu begründen, zu erörtern und zu verwenden hat, schon hier aufzunehmen: die Sinne treten in der Einbildungskraft als inneres Vergegenwärtigen, als Vorstellen auf. So zunächst der Gesichtssinn: der Körper kann abwesend auch innerlich, mit dem innern Auge angeschaut werden. Es ist dies darum hier hervorzuheben, weil der Boden gelegt werden muß, auf dem weiterhin auch die Poesie ihren Platz finden soll, und weil die Ästhetik zum voraus nicht gestatten darf, daß man meine, eine Kunst, die durch das geistige Wort unmittelbar zum Geiste spricht, habe es bloß mit Gedanken zu tun; sie muß uns, was immer ihr tieferer Zweck sein möge, wie schon gesagt, Körper geistig zu schauen geben. Allein auch bei dem eigentlichen, äußeren Schauen ist dies innere Schauen wesentlich mittätig, ja das ästhetisch Bestimmende. Die Phantasie ist — davon sind wir ja ausgegangen, und das ist auch mit jener Umwandlung des Gegenstands durch das ästhetische Schauen in ein bloßes Bild gesagt — in ihrem allgemeinen Wesen schon diesem ersten Teile der Ästhetik vorausgesetzt, der Akt der Idealisierung nach seinem Wesen schon hier, doch erst in der weiteren Entwicklung, aufzunehmen.

Erscheinung im Raume ist Grundform des Daseins. Dasein, leben heißt vor allem: als Körper räumlich da sein. Alles Schöne ist harmonisch erscheinendes Leben, bei allem Schönen also muß,

das steht zunächst einfach fest, der erscheinende Gegenstand dem Raum angehören. Gibt es ein Schönes, wird künstlich ein Schönes hervorgebracht, wo es sich ganz anders verhält, wo eine Erscheinungsseite der Körper von diesen getrennt und aus ihr ein ästhetisches Ganzes geschaffen wird, das uns weder innerlich noch äußerlich Körper zu schauen darbietet, so wird es damit eine ganz besondere Bewandtnis haben. — Die Erscheinung im Raume heißt Form im engeren Sinne des Wortes.

Den Übergang von der Raumform in die Zeitform bildet das spezifizierte, partikularisierte Licht: die F a r b e. Sie zeigt beweglicher in das tätige Leben des Körpers als die Form (im engeren Sinne des Worts): er scheint sich durch die Farbe zu uns herzubewegen und uns aufzufordern, daß wir uns mit innigerem Gefühl und Verständnis in die Mischung und Stimmung seiner Kräfte versetzen.

Hierauf ist der Begriff der eigentlichen B e w e g u n g einzuführen. Bewegung ist Überwindung des Raums in der Z e i t. Sie kann Gegenstand des bloßen Gesichtssinnes sein, aber die Erschütterung der Luft, die mit ihr verbunden ist, bringt ein neues Gebiet von Erscheinungen: das akustische, den T o n. Der Sinn des G e h ö r s tritt in Geltung. Der Ton ist zunächst einfach Begleiter der sichtbaren Bewegung. Er ist unartikuliert, bloßer Klang, Schall, Laut der tierischen und menschlichen Stimme, oder artikulierter Laut der letzteren: Wort, Sprache.

Überall ist im Voraus auf die Kunst hinzuweisen, schon darum, weil Verwirrung entstehen muß, wenn nicht vornherein deutlich unterschieden wird zwischen den Erscheinungsweisen, die wir am Objekte wahrnehmen, sei es am einfach in der Wirklichkeit geschauten oder am künstlerisch nachgebildeten, und zwischen den Darstellungsmitteln der Kunst. So gehört also Bewegung, Ton und Wort zunächst auf die Seite des Objekts: die sichtbare Natur, die Menschenwelt drückt ihr Inneres und ihre Wechselwirkungen durch sie aus. Die Kunst wird sich nun aus Gründen, die ihres Orts sich ergeben, einerseits die Aufgabe stellen, nur das Sichtbare dem Auge vorzuführen, Ton und Wort aber aus diesem erraten zu lassen, der innern Vorstellung, der Phantasie anheimzugeben; dies ist ihr Verfahren in der Skulptur und Malerei. Sie wird aber anderer-

seits auf die eigentliche Darstellung des Sichtbaren verzichten können und sowohl dieses, als auch das Hörbare nur der innern Vorstellung überliefern; dann ist ihr Darstellungsmittel das Wort, aber dieses Wort ist nicht zu verwechseln mit dem Worte, von welchem sie meldet, daß es gesprochen worden; sie kann die Worte, die auf die Seite des Objekts gehören, freilich auch als gegenwärtige vorführen und dann fällt ihr Wort und das Wort, von dem sie meldet, allerdings zusammen; ja der Dichter kann einfach sich selbst als Gegenstand der Darstellung geben und dann ist sein darstellendes Künstlerwort zugleich das Wort, das der dargestellte Mensch spricht (lyrische Poesie). Dies kann jedoch natürlich die strenge Unterscheidung zwischen Wort in beiderlei Bedeutung nicht aufheben; die Poesie stellt durch das Wort dar; was dargestellt wird, kann ebensogut stumme Natur als sprechender Mensch sein. — Große Konfusion müßte entstehen, wenn man die Farbe als Darstellungsmittel der Malerei so verstünde, daß man meinte, es können nun Farben an sich als der Stoff auftreten, aus dem ein ästhetisches Ganzes sich bildet.. Die Farbe, womit der Maler malt, ist nur das Mittel, die Farbe des Objekts, also die Farbe, die an der Form (im engeren Wortsinn) ist, und durch sie diese darzustellen. Er vermag die Farbe zu isolieren, weil es möglich ist, durch Farbenauftrag auf einer Fläche den Schein von Körpern mit ihrer Farbe und ihren Bewegungen, ja sogar in der Weise hervorzubringen, daß man auch auf gesprochene Worte schließen kann. Wir werden finden, daß der ästhetische Formalismus harmonische Farbenzusammenstellungen an sich, nicht als Farben eines dargestellten Objekts, für ästhetisch erklären muß; dasselbe wird er auch von bloßen Linienverbindungen behaupten. Arabesken, lineare und farbige Ornamente werden nun für wirklich und wahrhaft Schönes erklärt werden und der Dekorationsmaler wird ein reinerer Künstler sein als z. B. der Historienmaler. Doch ich trete hier noch nicht auf die Kritik dieser Ansicht ein; wir in unserem vorliegenden Zusammenhang wissen nichts von Darstellungsmitteln der Form und Farbe, als daß sie dazu dienen, Gegenstände, Körper, welche Form und Farbe haben, darzustellen und zu charakterisieren; können Linien und Farben, die nichts vorstellen, dennoch einen Eindruck hervorbringen, der mehr als sinnlich angenehm ist, so wird es hiemit jene besondere Bewandtnis haben, von welcher andeutend

schon die Rede gewesen ist und welche an ihrem Orte zur Sprache kommen wird. Von der Architektur mag vorläufig so viel gesagt werden, daß sie allerdings ein Objekt der Darstellung hat, nur in dunklerem Sinn als die andern bildenden Künste; sie will ausdrücken, daß die Persönlichkeit (die einzelne oder kollektive), die ihre Räume bewohnt, besucht, sich über das gemeine Wohnbedürfnis erhoben hat; Schwung, höheres Leben will sie ausdrücken; ihr Darstellungsobjekt ist die über das Gewöhnliche erhobene Lebensstimmung. Dazu werden ihr allerdings gewisse abstrakte Formen der eben erwähnten, besonderer Deutung bedürftigen Art, aber in viel höherem Grade noch ganz andere Mittel dienen, durch die sie allerdings zur Nachahmung bestimmter Gestalt übergeht.

Nun aber liegt noch die unleugbare Tatsache einer vollendeten Abstraktion oder Isolierung vor. Die Musik isoliert den Ton, nimmt ihn getrennt von den tönenden Körpern zum Stoffe und idealisiert ihn für sich. Sie ahmt, das ist zunächst zuzugeben, mit ihren Tönen nicht Töne nach, die ihr Gegenstand wären. Wir werden finden, daß diese sonderbare Kunst den Ausgangspunkt, die ganze Basis für die formalistische Ansicht bildet. Die nähere Prüfung ist vorbehalten, an der gegenwärtigen Stelle wird die Ästhetik nur vorbeugend zu sagen haben: entweder alle Sätze, von denen wir ausgegangen, sind unrichtig, oder auch die Musik hat ein Objekt, das sie nachahmt, auch sie stellt individuelles Leben dar. Ihr Objekt ist eine geschlossene, individuelle Seelenstimmung. Dieses Objekt tönt nun allerdings nicht, wie das Objekt des Malers und Dichters schon als bloßes Objekt leuchtet; doch schlechthin läßt sich dies keineswegs sagen; die Rudimente der musikalischen Tonwelt liegen unentwickelt in der Melodie, Rhythmik und Klangfarbe, welche unbewußt im Sprechen die Interjektion und das bewußte Wort begleitet. Nur freilich muß die Natur einer Kunst, deren eigentliches Objekt, die Stimmung, so ungreifbar ist und die den Erscheinungsstoff, den sie nachahmt, den Ton und seine Verhältnisse, am Objekt als seine Äußerungsweise so ganz unentwickelt vorfindet, eine ganz besondere sein und es wird bestimmter Umwege des Begriffs bedürfen, um ihre Schwesterschaft mit den andern Künsten nachzuweisen. Geringere Schwierigkeit wird dies bei einer der Musik nah verwandten Formwelt haben, bei der Metrik, welche

ebenfalls die Stimmung nachahmt und Rudimente ihrer Form ebenfalls im Objekte, der Sprache, findet. Sie ist keine selbständige Kunst, sondern nur ein Moment in der Poesie, die in klarer Weise Objekte darstellt; davon nimmt sie die Stimmungsseite heraus und gibt ihr Gehalt.

Dies ist der Umfang der Erscheinungen, an welchen nun die *Form* ihre Herrschaft geltend machen soll. Jetzt, nachdem sie klar vorgelegt sind, kann der Formbegriff aufgenommen und in seine Momente verfolgt werden.

Diese Momente schließen teilweise das exakt Meßbare und Zählbare in sich. Teilweise: dies hat mehrfache Bedeutung; es heißt zunächst: in einzelnen Gebieten, in anderen nicht; dann: auch da, wo der Formbegriff mit dem Begriff der exakten Größenbestimmung zusammenzufallen scheint, tritt doch ein anderes Moment lockernd und auflösend zwischen diese scheinbare Identität; und endlich: es erweist sich, daß auch soweit die mathematische Bestimmbarkeit gilt und herrscht, der Formbegriff in ihr keineswegs aufgeht.

Auszugehen ist vom einfachsten und schlechthin notwendigsten der im Formbegriff enthaltenen Momente: es ist die *Begrenzung* in Raum und Zeit. Dies erste Gesetz ergibt sich von selbst aus dem Wesen des Schönen, wonach im Einzelnen das Weltganze als harmonisches angeschaut wird. Der schöne Gegenstand ist — darauf wird die Ästhetik von allen Punkten immer wieder zurückgeführt — *Individuum* und als solches begrenzt nach außen. Bildet solches, was an sich für unsere Sinne nicht eingegrenzt, was kontinuierlich ausgedehnt ist, teilweise oder ganz den ästhetischen Gegenstand, so ist es die ästhetische Anschauung (in der Kunst die Hervorbringung), welche die ins Unendliche fließende Linie durchschneidet; so in der Landschaft, so im Bilde einer Handlung, denn diese ist ja immer ein Stück aus der unendlichen Kette der Geschichte. Gewiß darf die Abgrenzung, die hier aus dem Geiste des Anschauenden oder Erfindenden kommt, keine willkürliche sein, denn wir statuieren kein Erfinden, das sich vom innern Wesen der Dinge entfernt; der Fingerzeig aber, wo die Grenze sein soll, ist hier äußerlich nicht gegeben. Sie soll aus dem gefühlten und verstandenen Innern des Gegenstandes entwickelt werden: wo das innere Leben einer Erscheinung zur Genüge sich

dargestellt, wo es erschöpft, wo es abgelaufen ist, da muß die Grenzlinie sein. In der Landschaft ist dies innere Leben die spezifische Stimmungsqualität, in der Handlung die bestimmte geistige Einheit, um die sich Alles bewegt. So folgt, was sich übrigens von selbst versteht, daß die Wissenschaft nur eine künstliche Abstraktion vornimmt, wenn sie die Momente der Form trennt und zuerst das der Abgrenzung so hinstellt, als wäre es ein äußerliches. Die Grenze in allem Schönen bewirkt sich eben durch ein Unbegrenztes, eine geistige Einheit; im Erhabenen wendet sich das Verhältnis so, daß die Erscheinung ausdrücklich von der Grenze auf das sinnlich oder geistig Grenzenlose, eigentlich stets hinter jenem auf dieses hinausweist; allein auch im Erhabenen wird dieser Eindruck nur durch eine bestimmte Art der Begrenzung erreicht (in die Wolke sich verlierende Bergspitze und anderes). — Übrigens ist schon durch das Beispiel der Landschaft und der Handlung ausgesprochen, daß, wenn wir vor Allem feststellen, der schöne Gegenstand müsse Individuum sein, dieser Begriff in dem erweiterten Sinn zu nehmen ist, wonach er auch eine Mehrheit von Individuen umfassen kann. Die geistige Einheit, welche in der gegebenen Mehrheit die Individuen bindet, verhält sich dann zu diesen, wie Seele und Geist im eigentlichen Individuum zu seinem Körper und seinen gesamten Lebensäußerungen.

Der so abgegrenzte Gegenstand muß als Ganzes ein M a ß haben. Dies ist die zweite Formbestimmung. Das Maß ist Maß der Größe in Raum und Zeit und der Kraft. Maß der Kraft oder Intensität steht mit Maß der Raumgröße und Zeitlänge in einem lösbaren Verhältnis; bald bedingt es die letzteren, bald besteht es frei von ihnen, ja kann in Widerspruch mit ihnen treten. Ein bestimmterer Anhalt für den Maßbegriff als der, welcher durch die auffassenden Sinne und die Natur der innern Vorstellung gegeben ist, liegt zunächst nicht vor: das Maß im Gegenstand darf nicht unter und darf nicht über die Spannkraft der äußern, noch der zwar ungleich weitern, doch auch nicht grenzenlosen innern Anschauung fallen. Unter dieselbe stellt sich, was zu klein, zu kurzdauernd, zu schwach ist, um klar und bestimmt aufgefaßt zu werden, über dieselbe, was zu groß, zu langdauernd, zu stark ist. Die bekannte einfach wahre Bestimmung des Aristoteles hat hier ihre Stelle. Der Maßbegriff zeigt

übrigens bereits die Zweiseitigkeit sämtlicher Formbestimmungen. Teilweise läßt sich das Maß wirklich messen und wird auch gemessen, d. h. Höhe, Breite usw. wird von Jedem, der ein Kunstwerk der betreffenden Art sich genauer merken will, wirklich präzisiert; teilweise läßt es sich messen, wird aber nicht gemessen, wie denn z. B. Niemand die Zeit der Lesung oder Anhörung eines Gedichtes (ausgenommen etwa des Dramas in theatralischer Aufführung) nachmißt, teilweise läßt es sich nicht messen: die Intensität einer Farbe, eines Tons, noch mehr eines Gefühls, einer Leidenschaft entzieht sich ganz der mathematischen Faßbarkeit und man vertraut einfach dem natürlichen Sinn, daß er für das zu Schwache und zu Starke den richtigen Maßstab in sich trage.

Schon bei diesen ersten Begriffen ist nur künstlich das Moment der *innern* Begrenzung, d. h. zunächst unbestimmt der Vielheit *im* Gegenstand beiseite gelassen oder nur berührt, sofern auf die erweiterte Bedeutung des Begriffs Individuum aufmerksam zu machen war. Kein schlechthin Einfaches oder — denn an sich gibt es keines — nichts, was als schlechthin Einfaches erscheint, kann jemals ästhetischer Gegenstand sein; Form ist ja Ordnung und Ordnung beherrscht ein Unterschiedenes, ein Vieles.

Der abstrakteste unter den Begriffen, die nun als Momente der inneren Ordnung auftreten, ist der Begriff der *Regelmäßigkeit* (das Wort im engeren Sinne genommen). Regelmäßigkeit ist gleichmäßige Wiederkehr unterschiedner, doch gleicher Teile. Niemals kann ein ganzes Schönes darin erschöpft sein; nur als Teil in einem ganzen Schönen kann streng Regelmäßiges auftreten: mathematische Formen wie Quadrat, Kreis, Würfel, Kugel, gleiche Säulen mit gleichen Distanzen, gleiche Versfüße, gleicher Takt. Das Schöne ist wesentlich lebendig selbständiges Individuum; was lebt, geht nie in der Regelmäßigkeit auf, Leben bringt Ungleichheit mit sich. Ästhetisch betrachtet ist ein Krystall eine ärmere Form als eine Wolke; — denn diese in ihrer Unregelmäßigkeit und Bewegung erinnert an Beseeltes, frei Lebendiges. — Regelmäßigkeit im weiteren Sinne des Wortes geht uns hier nichts an; da bedeutet sie Einhaltung von buchstäblichen Kunstregeln, die ein konkretes Kunstgebiet umfassen, und es handelt sich um die Frage, ob und wieweit es solche Regeln gebe und wenn, wie hoch deren Befolgung ästhetisch zu schätzen sei.

Etwas reicher ist bereits der Begriff der Symmetrie, denn er zieht zum Gleichen das Ungleiche herbei. Symmetrie ist Gegenüberstellung gleicher Teile um einen trennenden Mittelpunkt, der ihnen ungleich ist. Das Gebiet des Meßbaren und Zählbaren wird auch mit dieser Bestimmung teilweise eingehalten, teilweise verlassen. Das Symmetrische im Bau des organischen Körpers ist meßbar, die Symmetrie in der Baukunst, Musik, Metrik läßt sich in Zahlen fassen; hier sind Qualitäten, die sich in ganz bestimmbarer Quantität niederschlagen. Allein die Symmetrie tritt weiter als ein Verhältnis des Gegenüberstehens analoger Qualitäten und Werte auf, das sich der mathematischen Formel entzieht. Im malerischen Objekt oder Gemälde können Figuren von ähnlichem Ausdruck, Farbe, in ähnlicher Beleuchtung sich gegenüberstehen, von einer mittleren Figur oder Erscheinung, die anders gestaltet, gefärbt, beleuchtet ist, getrennt; ebenso Charaktere, untergeordnete Handlungen im Gebiete der aktiven Welt, in Epos und Drama. Hier ist der Begriff der Symmetrie ins Inkalkulable vergeistigt, gilt aber doch in voller Kraft.

Ein weiterer Begriff, der der Proportion, bezieht sich nun entschieden auf ungleiche Teile, setzt die Ungleichheit voraus und eine sie beherrschende Ordnung fest. Der Teil soll die Größe, Kraft haben, die seinem Verhältnis zum Ganzen und zu den übrigen Teilen adäquat ist. Der Maßbegriff entwickelt sich hier zum Begriffe des Maßverhältnisses, er erweitert sich, er verdoppelt sich in sich: das einfache Maß des Ganzen wird zu einer Wechselbeziehung des Maßes der Teile. Nach der einen Seite fällt dieser Begriff ebenfalls noch in das Gebiet des Meßbaren, d. h. wenn man des Gegenstandes Wesen und Verhältnisse kennt, läßt sich in einigen Sphären finden und bestimmen, welches Maß die Teile gegeneinander einhalten müssen.

Zeising glaubt ein Proportionsgesetz von durchgreifender Geltung in dem sogenannten goldenen Schnitte gefunden zu haben. Ich muß gestehen, daß ich aus einem skeptischen Verhalten zu dieser Entdeckung nicht herausgelangen kann. Daß das aufgestellte mathematische Gesetz an allen anerkannten plastischen und architektonischen Kunstwerken der Welt zutreffe, könnte man eigentlich nur glauben, wenn man überall nachgemessen und sich von der Wahrheit überzeugt hätte. Einige Versehen im Messen der Kunstwerke selbst,

einige Unrichtigkeiten in den Nachbildungen, an denen statt an den Originalen die Messung vorgenommen war, und die vermeintliche Entdeckung fällt zusammen. Dies ist zunächst eben ein Zweifel rein empirischer Art. Mir scheint aber, er führe tiefer. Man würde die Beistimmung nicht vom Nachmessen abhängig machen, wenn man einen innern Grund einsähe, eine logische Nötigung fühlte. Man fragt: warum soll es gerade dieses Gesetz sein? Vielleicht es gilt, vielleicht auch nicht. Am Ende denkt man, es werde eben die innere Beschaffenheit, wodurch eine Gattung von Naturwesen sich von der andern unterscheidet, und die verschiedene Aufgabe, welche verschiedene Kunstwerke sich stellen, auch verschiedene Proportion bedingen, das Verhältnis der Teile werde durch ihre Bestimmung und die Bestimmung des Ganzen gegeben, und man schiebt die Feststellung einer Formel auf, bis man an die Gattungen, an die Künste, Kunstzweige, Stile, an die einzelnen Kunstwerke gelangt. Von andrer Seite erhebt sich gegen den Zweifel ein Zuviel der Bestätigung der Wahrheit: Messungen, die an rein mechanischen Gegenständen und an entschieden häßlichen (nämlich gattungsmäßig häßlichen) Tieren vorgenommen wurden, sollen zeigen, daß der goldene Schnitt schließlich an allem irgendwie gesetzmäßig Gebildeten zutrifft: ist dies richtig, so weiß man vollends nicht, was man mit diesem Maßstab im Reiche des Schönen beginnen soll.

Sei dem, wie es will, die gegebene Proportion läßt sich in einem Teile des ästhetischen Gebiets messen und zählen; anderenteils aber gelangt man mit dem Begriffe der Proportion jedenfalls noch entschiedener als mit dem der Symmetrie aus dem mathematischen Gebiete heraus: es handelt sich um Maßverhältnisse der Kraft und des Geistes, die schlechthin nicht mehr meßbar, in keine Formel zu fassen sind. Untergeordnete Teile in einem Gemälde und in einem Drama können, jene im Raum, diese in der Zeit, zu groß sein im Verhältnis ihrer Bedeutung zum Ganzen, bedeutendere zu klein; hier könnte man noch messen, aber niemand fällt es ein, den Zollstab anzulegen und die Taschenuhr zu ziehen, um den Überfluß oder Mangel auf Zahlen zu bringen; allein nicht nur dies: die Teile können im Umfang die ihnen beschiedene Ausdehnung haben, aber durch die Intensität der Behandlung: dort der Farbe, hier des geistigen Aufwands (Energie des Ausdrucks usw.), oder umgekehrt

durch Schlaffheit und Ausdruckslosigkeit gegen alle Proportion verstoßen, und hiemit hat Zollstab und Uhr schlechtweg nichts mehr zu schaffen.

Was haben wir nun in den bisher aufgeführten Momenten des Formbegriffs? Sie ziehen sich durch die Welt des Schönen hindurch als sinnlich unsinnliche Bestimmungen, als Geister, sie erscheinen der messenden, zählenden Anfassung und verschwinden ihr wieder, während ihre Gegenwart doch wahrnehmbar bleibt. In der Baukunst, Metrik, Musik fallen Grenze, Maß, Symmetrie, Proportion in den Rahmen der mathematischen Formel; in der Skulptur und Malerei sind die Maße des Tier- und Menschenkörpers durch ein Proportionsgesetz bestimmt, das sich aber zum Ganzen der schönen Gestalt genau nur verhält wie das Knochengerüst, dem seine Messung eigentlich gilt; unendliche kleine Abweichungen sind nicht nur zugelassen, sondern im Schönen ebenso wesentlich wie das Gesetz, weil sonst keine Individualität wäre; wo die menschliche Gestalt nicht oder nur ganz beiläufig zur Darstellung kommt, wie in der Landschaft, da fällt auch dieses Stück eigentlicher Messung weg, alle genannten Formbegriffe machen sich in einer Weise geltend, die jeder Formel entflieht; die paar Regeln, die man über Komposition der Landschaft vorzubringen weiß, sind nur schwache Linien, durch einen Nebel gezogen. Nicht viel anders verhält es sich in der Komposition der plastischen und malerischen Figurengruppe; ein paar Sätze von liberaler Herrschaft der Pyramidalform u. dgl.: das ist Alles, was man, und zwar erst selbst wieder mit Vorbehalten und Restriktionen, aufstellen kann. Überall wird die Regel vom freien Spiele der Individualität des Lebens und ihrer freien Zufälligkeit durchkreuzt. Hier liegt es: Individualität, Leben ist wesentlich frei und berührt sich mit dem Mathematischen nur so, daß dieses in sein Element Linien führt, die es nicht durchdringen, nicht umspannen. Am hellsten entbindet sich das freie Leben in der Poesie und am bestimmtesten trägt alles Meßbare und Zählbare hier nur die Bedeutung eines äußeren Saumes. Die Metrik ist, wie schon bemerkt, nicht die Poesie, sie ist nur an der Poesie; die weitere Einteilung in Strophen, Gesänge, Akte ist bloß äußere Spur eines Formlebens, das tiefer gesucht werden muß und nicht zu messen ist.

Kurz: wir haben bis jetzt Grundlagen ganz amphibolischer

Natur. Sie lassen sich mathematisch fassen und entziehen sich der bestimmten Fassung wieder, sie sind quantitativ, man möchte sie mathematisch abstrakte Formelemente nennen, sie weisen aber gerade durch dies Entschwinden auf ein Qualitatives, das hinter dem Quantitativen liegt und in ihm nicht ganz erscheint; es sind Niederschläge verborgenen innern Lebens, das sie auf großen und breiten Stellen durchbricht und überflutet.

Dies tiefere Leben ist die Harmonie. Die Harmonie ist lebendige, bewegte Einstimmung einer klar unterschiedenen Vielheit. Sie geht hervor aus der Einheit der innern Lebenskraft (ob wir diese in der Naturerscheinung an sich finden, oder ob sie der in das Wesen des Gegenstandes sich versenkende und es unendlich erhöhende Künstlergeist schafft: dies macht, wie schon ausgesprochen, hier keinen Unterschied); sie bringt die Einheit in die Teile, weil sie die Teile *ist*; sie geht als dasselbe Blut, derselbe Nerv, derselbe Phosphor des Lebens, dieselbe Seele, derselbe Geist durch die Teile, und dieser durchgehende Strom nur ist es, der die Teile zu *Gliedern*, das Ganze zu einem Organismus macht. Es fragt sich nur, wie die Form als geistige Ordnung des Stoffs in diesem tieferen Sinn für die Anschauung erscheint, denn gewiß, was nicht anschaulich erscheint, ist nicht ästhetisch.

Zunächst treten also die Bestimmungen, die wir schon betrachtet haben, wieder auf, nun aber als Momente des tieferen Zusammenhangs. Begrenzung nach außen ist Vorbedingung, Begrenzung nach innen oder klar unterschiedene Vielheit, Maß, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion sind Seiten der Erscheinung der Harmonie, werden nun als ihr Ausfluß erfaßt, nehmen daher den Charakter des Lebendigen, von innen heraus Bewegten an. Hat sie aber außerdem ihre eignen Erscheinungsformen? Und werden sich diese mathematisch bestimmen lassen? Aus dem Bisherigen scheint zu folgen, daß der lebendige Einklang sich aller Messung, Zählung rein entziehe; dies bestätigt sich in einem Teile des Kunstgebietes, und zwar dem weitaus größeren; dann aber stoßen wir auf eine Stelle, wo gerade die Harmonie ganz und gar in die mathematische Form eingeht, in ihr aufzugehen scheint.

Eine solche Stelle scheint schon in der Architektur gegeben, doch dem habe ich schon in einer früheren Bemerkung widersprochen; nie

wäre ein Bau schön zu nennen ohne die dekorative Gliederung und weitere Verzierung. Der Parthenon ohne Säulen, Gebälk, Akroterien, Reliefs, Giebelgruppen ist nicht viel mehr als eine große steinerne Truhe. Wir haben zwar noch von symbolischer Wirkung der abstrakt geometrischen Form zu sprechen, sie ist aber gewiß der geringste Teil des Ganzen; die dekorativen Formen erst leihen den fungierenden mechanischen Kräften den Schein, als wären sie lebendige, freie Kräfte; es gilt, durch sie die Schwere so ausleben zu lassen, so befriedigt darzustellen, daß sie aufatmend von der Strenge ihres Gesetzes Blätter und Blumen zu treiben scheint. Alle organischen Formen, welche dieser Bestimmung dienen, werden zwar geometrisch stilisiert, aber niemand wird behaupten, daß geometrisches Denken zu ihrer Erfindung führt.

Von plastischer und malerischer Form und Komposition ist bereits die Rede gewesen, auf Farbe und Bewegung aber nun ausdrücklich einzugehen. In ihnen gibt sich bestimmter das innere Leben kund; in diesem Gebiet erst tritt die lebendige Einstimmung des Mannigfaltigen, die wir Harmonie nennen, in volle reiche Geltung ein. Im Gebiete der Farbe scheint es nun, als gelangten wir bereits zu der Stelle, wo uns die vorliegende Schwierigkeit begegnet. Der Einklang der Farben pflegt Harmonie genannt zu werden, abgesehen von Gegenständen, an denen die Farbe als ihr Charakterausdruck erscheint. Mit ihr treten wir zugleich bereits in das Gebiet der Bewegung. Der gefesselte Moment der Bewegung des schönen Körpers in Skulptur und Malerei, die Reihe seiner Bewegungen, welche die Dichtkunst an unserm innern Sinn vorüberführt, gehört nicht in unsern Zusammenhang, denn hier kann davon nicht die Rede sein, daß die Harmonie in Zahlen aufgehe. Dies ist der Fall bei den Bewegungen der individualitätslosen physikalischen Potenzen des Lichts und der Luft, wo sie eine Rolle im ästhetischen Gebiete spielen; sie lassen sich nur an der Zahl fassen, wir haben sonst keine Handhabe, die Zahl scheint Alles zu sein. Der Unterschied der Farben beruht auf einem Unterschiede der Geschwindigkeit der Lichtwellen, diese ist zu berechnen, die sehr großen, tief in die Millionen laufenden Zahlen werden nach vergleichendem Maßstabe auf einfache, niedrige reduziert und es erweist sich, daß Harmonie in der Farbe auf Klarheit und Einfachheit von Zahlenverhältnissen beruht. Diesen Ver-

hältnissen hat besonders Friedr. Wilh. Unger eingängliche, verdienstliche Studien zugewendet; er, ohne zu meinen, daß er es hier mit dem Wesen des Schönen, sondern sich wohl bewußt, daß er es nur mit einem seiner Elemente zu tun habe. In der Tat entsteht uns hier noch nicht die eigentliche Schwierigkeit. Dies folgt bereits aus einer obigen Stelle, wo bei Aufführung der ästhetischen Erscheinungsgebiete streng unterschieden wurde zwischen dem Darstellungsmittel und Darstellungsgegenstand einer Kunst: der Maler malt mit bloßen Farben farbige Körper. Zusammenstellung harmonischer Farben ohne Gegenstand kann niemand ein Kunstwerk nennen, vollends nicht, nachdem das physikalisch-arithmetische Gesetz erforscht ist und somit Harmonien durch bloße Berechnung sich finden lassen; wer sie schön nennt, weiß dabei oder sollte wissen, daß er das Wort sehr ungenau braucht, er müßte denn leugnen, daß schön im strengen Sinne nichts heißen darf, was den innern Menschen gleichgültig, leer läßt, daß Harmonie im ästhetischen Sinn nur diejenige heißen kann, deren Wirkung ideale Lust ist. Da dennoch nach allgemeinem Herkommen Verhältnisse von Farben ohne Gegenstände Harmonien genannt werden, so liegt die Tatsache nun vor, daß das Wort Harmonie in zwei sehr verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird: in mathematisch-physikalischer und in seelischer, sinnlich-geistiger, inhaltsvoller. Nun aber entsteht die wichtige Frage, ob sich zwischen diesen zwei so verschiedenen Arten von Harmonie dennoch eine Beziehung, ein Rapport finden lasse. Sie wird zu bejahen sein; der Rapport muß offenbar darin bestehen, daß Harmonie im ersten Sinn ein Bild der Harmonie im zweiten Sinne werden kann. Dies Bild kann nur ein symbolisches sein; das ist die „besondere Bewandtnis", welche ich öfters angedeutet: es handelt sich von einer unwillkürlich symbolisierenden Tätigkeit der Phantasie, die an einer späteren Stelle ausdrücklich zu beleuchten ist. Allein diese Auffassung, diese sinnbildliche Beziehung auf das Inhaltsvolle wird im Anschauen der Farbe doch nicht erwachen, wo sie getrennt, sondern nur wo sie mitwirkend auftritt, d. h. zwar abstrakt, ohne Gegenstand, jedoch als Teil eines konkreten Ganzen, wie in den gemalten Fenstern gotischer Kirchen, wo gewiß auch ohne bildliche Darstellung die durchsichtige Glut einstimmiger Farben stimmungsvoll auf das Gemüt wirkt. Die symbolische Bedeutung

des Lichts und der Farbe wird sich noch weiter erstrecken, nämlich auf ein ganzes weites Gebiet, wo dieselben mit Gegenständen sich verbinden, aber mit solchen, die nicht beseelte Wesen sind: das landschaftliche; darauf werden wir an der Stelle ausdrücklich eingehen müssen, wo diese Symbolik näher zur Sprache kommt. Ganz anders verhält es sich da, wo die Farbe als Ausdruck der innern leiblichen und seelischen Stimmung lebendiger Individuen auftritt. Eine wunderbare Sinnbildsprache der Natur selbst gibt sich hier zu erkennen, die den tieferen Harmonien, um die es nun sich handelt, den Verhältnissen der Formen, Bewegungen, Handlungen, Gedanken die Farbe als Widerschein ihres innern Wesens und Lebens verknüpft; das Ganze ist aber ein schlechthin Anderes als in den zuerst genannten Fällen: überall, wo konkret lebendige Gegenstände das ästhetische Objekt bilden, ist die Grundlage des ästhetischen Akts nicht mehr Symbolik.

Die Lichtwelle führt auf die Luftwelle, diese auf den Ton. Die Schwingungszahl der Schallwellen ist wie die der Lichtwellen auf niedrige Zahlen reduziert und Harmonie der Töne stellt sich als Einfachheit, Klarheit von exakten Zahlenverhältnissen dar wie Harmonie der Farben, daher beide sich auch analog sind und die Wissenschaft längst mit dieser Analogie sich beschäftigt. Namentlich der genannte Unger begründet seine Lehre von der Harmonie der Farbe auf die Parallele der Farbenskala mit der Tonskala. Nun aber zeigt sich hier ein wesentlicher Unterschied. Harmonie von Tönen kann für sich allein, d. h. ohne daß die Töne nur mitwirkend wären, also ohne Objekt wirklich schön sein. Hier also und hier erst ist die schwierige Stelle. Es gibt eine Kunst, worin der physikalische Einklang ohne Hinzutritt von Gegenständen wie ästhetischer Einklang wirkt: die Musik. In dieser Kunst ist Alles Verhältnis, und zwar exakt zählbares Verhältnis, nicht nur die eigentliche Harmonie, sondern auch die Ordnungen, worin sich das Kunstwerk als sukzessive Folge von Tönen bewegt. Ist hier in der ganzen Form Alles Verhältnis, so scheint zu folgen, daß umgekehrt auch das Verhältnis Alles sei, und es fehlt nur noch, daß man von solchem Scheine sich bestimmen läßt, den Standpunkt für die ganze Kunstphilosophie in dieser Kunst zu nehmen, so wird sich der Schluß ergeben, daß in allen Künsten, was nicht reines Verhältnis ist, nur als Zweites,

von außen Angeheftetes zum Wesen, zum eigentlich Ästhetischen, d. h. zum gegenstandslosen Verhältnis hinzukomme. Die Stelle, wo in der gegenwärtigen Kritik diese Ansicht im Großen und Ganzen zu besprechen ist, bleibt vorbehalten. Über die Musik hier vorerst nur so viel. Wenn wirklich die physikalische Harmonie Alles wäre, so müßte, wer Generalbaß und Taktregeln kennt, eben hiemit gemachter Komponist sein. Leistet der Komponist nichts, als daß er physikalische Harmonien zusammenstellt, so ist schwer zu sagen, wie er sich vom Koch und Tafelmeister unterscheidet, die in Wein und Speisen harmonische Verhältnisse für die Zungen = Nerven und die Verdauung komponieren. Ist Gastronomie nicht Kunst gleichen Rangs mit Musik, sondern jene eine Geschicklichkeit im Angenehmen, diese aber wirkliche Kunst, so muß der Schein, daß ihr Ganzes in der meßbaren und zählbaren Harmonie liege, wirklich ein bloßer Schein sein. Es muß sich ein Grund finden lassen, auch der Musik Inhalt zuzuerkennen. Dieser Grund kann nur in der mehrbenannten Symbolik liegen. Die physikalischen Harmonien des Tons müssen vermöge einer tiefen Nötigung als Bilder von Harmonie der Seelenstimmung wirken; das bestimmte musikalische Kunstwerk aber muß das entwickelte symbolische Bild einer individuellen und doch menschlich wahren Stimmung sein. Tiefes und lebendiges Gefühl macht gewiß noch nicht den Musiker, aber ebensowenig die Kenntnis der Tonverhältnisse, der musikalischen Ordnungen überhaupt und die Geschicklichkeit der Ausübung. Nur wo Beides zusammentrifft, ist musikalische Erfindung und wirklicher ästhetischer Genuß. Dies sind nur vorläufige Sätze. Ich bekenne mich noch ganz zu der Ansicht von der Musik, die ich in meiner Ästhetik ausgeführt habe. Jenem Teile meiner Kunstlehre fehlt aber eine vorbereitende Grundlegung in der Lehre von der Phantasie, nämlich eben eine genauere Untersuchung des Symbolischen. Ich werde hier, in dieser Kritik, das Wesentliche daraus schon in der Prüfung der allgemeinen Lehre vom Schönen antizipieren, nur noch nicht an der gegenwärtigen Stelle, weil der Zusammenhang zu breit unterbrochen würde. Für jetzt nur noch eine Bemerkung. Die Formalisten selbst haben es Wort, daß nur „ein Teil der ästhetischen Verhältnisse exakt zu bestimmen ist". Kein Zweifel, daß überall die lebendige Harmonie, die aus der geistigen Einheit kommt, sich in der Form niederschlagen

muß, aber dieser Niederschlag ist, wie schon gezeigt, im weitaus größeren Gebiete des Schönen unmeßbar. Wer nicht überzeugt wäre, der suche die mathematische Formel zu finden für den kleinen Strich, Punkt, wodurch ein Mundwinkel, ein Auge den Ausdruck erhält, der dem Charaktergepräge einer ganzen Figur den letzten Drucker gibt. An der sixtinischen Madonna die Symmetrie und zwanglose Pyramidalform der Komposition, die Farbenharmonie nachweisen, das ist noch nicht angefangen; man höre den Kupferstecher über seine Not, den Ausdruck der Augen, des Mundes wiederzugeben, man beachte die schwebende Bewegung, man fühle das Wehen, das von unbekannten Welten herziehend in den Löckchen des Knaben, in den Gewändern webt, und man befindet sich in dem Elemente der Form, wo das Senkblei der exakten Nachweisung keinen Grund mehr findet. Das ist nun aber eben ein für die Beurteilung des Formalismus sehr wichtiger Punkt. Wenn sich im größten Gebiete des Schönen das Verhältnis dem Kalkul entzieht, so ist stark zu vermuten, daß das Verhältnis nicht Alles sei, sondern daß es sich ebenso wesentlich darum frage, *was* sich verhält. Davon also mehr, wenn ich die Prüfung dieser Ansicht ausdrücklich vornehme.

Es sind nun die Momente der freien Harmonie zu unterscheiden. Das erste ist die Vielheit als bloße *Mannigfaltigkeit*. Das Schöne fordert sie, weil sein Inhalt das volle Leben, Lebensfülle ist. Die Einheit hat sie zu durchdringen. Sie ordnet die Glieder nach ihrem innern Unterschied. Die abstrakten Formelemente treten, wie schon gesagt, wieder auf, nur stehen sie jetzt in dem höheren Zusammenhang, der bei ihrer Aufzählung erst berührt werden konnte. Die innere Begrenztheit ist nun freies, klares Auseinanderhalten. Die Einheit bildet in der klar geschiedenen Vielheit untergeordnete Einheiten, so daß das Verhältnis des Einen und Vielen sich im Vielen wiederholt (wie z. B. die Gruppen aus je drei Figuren in Leonardo da Vinci's Abendmahl); die Analogie aus dem Gebiete des Meßbaren bilden hiezu die Gruppen, Perioden in der Metrik und Musik, in den selbständigen und höheren, d. h. das klare Leben darstellenden Künsten aber vollendet erst die eingemischte Unregelmäßigkeit dieser Gruppenteilung die wahre ästhetische Form. Entsprechende Wertbedeutung

begründet zwanglose Symmetrie, höherer Wert die Überordnung über dem symmetrisch Gruppierten. Die Proportion bestimmt sich rein aus der Natur des Gegenstands, wie der Künstler ihn erfaßt und mit seinem Geiste durchdrungen hat. Die Mannigfaltigkeit schreitet fort zum Kontraste. Dieser Begriff ist hier, in der Lehre von der lebendigen Harmonie, aufzunehmen und nach seinem Wesen und seinen Graden — milder und starker Kontrast — zu entwickeln. Kontrast ist wesentlich ein dynamisches, tiefer ein geistiges Verhältnis: ein Gegensatz von Kräften, die durch die Einheit gegeneinander gespannt sind und so sich in ihrer Erscheinung und Wirkung gegenseitig erhöhen. Er tritt allerdings auch als Gegensatz in der Größe auf, aber die Größe ist Erscheinung der Kraft. Auch von diesem lebensvollen Harmoniegesetze, dem Kontrast, findet sich nun ein Vorbild im Physikalischen; sein Wesen kann durch das Analogon der Farben und Töne erläutert werden. Der Eindruck der bestimmten Farbe, des bestimmten Tons in ihrer Zusammenstellung mit dem entgegengesetzten verschärft sich, lebt auf; tritt das auflösende Dritte hinzu (als besondere Form oder einem der Glieder beigemischt, wie in den Komplementärfarben), so kommt zur Stärke des Eindrucks die Befriedigung. Diese Erscheinung ist erläuterndes symbolisches Bild der Kontrastwirkung, nämlich nicht nur für die übrigen Gebiete des Schönen, der Künste, sondern nach dem oben Gesagten gerade auch in der Malerei und der Musik selbst: Farben- und Tonkontraste sind Symbol der Individualitäts- und Stimmungskontraste.

In der so verstärkten Scheidung hat die Einheit sich herzustellen. Es treten auf die Begriffe: Begründung (Motivierung), Vorbereitung, Entwicklung, Überleitung, Auflösung, wie dies alles im Buche § 494—501 ausgeführt ist, nur, wie ich bereits zugegeben, zu spät, denn noch einmal: diese Momente sind schon im ersten Teile zu entwickeln, mit dem Vorbehalt eben, daß sie ihre ganze Schärfe erst in der Kunst erhalten.

Also Harmonie. In ihr ist Alles befaßt, was die Form in sich schließt; wir können Form und Harmonie nun als gleichbedeutend setzen und gebrauchen; schlechte Form, Mißform ist dann so viel als keine Form, weil disharmonisch. Allein nicht alle Form ist ästhetisch, denn nicht jede Art von Harmonie ist ästhetisch;

Vieles hat Form, und zwar eben im Sinn harmonischer Ordnung, was nicht dem Gebiete des Schönen angehört. Der Begriff Harmonie oder Form definiert also das Schöne nur bedingter Weise; nur eine bestimmte Art der Form oder Harmonie ist schön, begründet das Schöne. Es fehlen zur Definition folgende Bedingungen.

Erstens: Anschaulichkeit, denn wir sind mit dem Schönen schlechterdings im sinnlichen Gebiete. Eine geistige Ordnung, die nich in die Sinne fällt, kann nur uneigentlich schön genannt werden. Ein philosophisches System, ein harmonisch durchgebildeter Charakter, ein ganzes wohlgeordnetes Leben, ein wohlorganisierter Staat ist nicht eigentlich schön. Charakter, Leben, Staat fällt auch in die Erscheinung, aber nicht so, wie es die Ästhetik verlangt: nicht auf einem Punkte; man muß die Einheit aus vielem Einzelnen zusammensuchen. Das freie Staatsleben der Schweiz z. B. ist gut, nicht schön; in den Helden, im Tell angeschaut wird dieser Inhalt erst schön.

Zweitens: Freie Lebendigkeit, d. h. Lebensgehalt in der Form eines frei selbständigen, individuell geschlossenen Lebens; denn wir sind mit dem Schönen in der Sphäre des freien Geistes und idealen Wohlgefallens. Alle harmonische Ordnung, die nichts ist als leeres Größenverhältnis, alle mathematische Figur ist daher an sich außerästhetisch und kann nur durch Symbolik der Auffassung in einem ästhetischen Zusammenhang, dessen inneres Leben auf tieferen Bedingungen ruht, Bedeutung erhalten. Ebenso jede Form eines Stoffes, der durch sie äußeren Zwecken dient, der nur um eines Anderen willen da ist, kurz die nur zweckmäßige Ordnung, die mechanische, die technische. Es kann dem Werke der Zweckmäßigkeit die freie ästhetische Form angeknüpft werden, aber eben die Verknüpfung zeigt den absoluten Unterschied, denn im Verhältnis zum Zweck ist sie Überfluß, wiewohl sie spielend ihm kann zu dienen scheinen. So sind wir also auf den Satz zurückgekommen, der oben ausgesprochen wurde, als vom ästhetischen „Absehen" die Rede war: nicht abgesehen wird vom Lebensgehalt. Wir wollen nun den Namen Idee aufnehmen; denn in Wahrheit: Lebensgehalt, das ist die berüchtigte Idee. Idee bedeutet objektiv die bestimmte Lebenskraft, die ein Individuum hervorbringt, bewegt, in allen seinen Lebensäußerungen durchdringt; subjektiv die Auffassung dieser

Lebenskraft durch den ästhetisch anschauenden und schaffenden Geist, wobei, wie immer aufs Neue wiederholt werden muß, der Grad der Selbsttätigkeit ein sehr verschiedener sein kann, von der gelinden Durchbildung eines mit seinem Gehalte gegebenen günstigen Stoffs bis zur scheinbar rein schöpferischen Hervorbringung; scheinbar, denn irgend ein Motiv muß immer gegeben sein, und rein hervorgebracht wird überhaupt nichts, weil aller Inhalt des Lebens da ist und weil keine Phantasie schlechthin neue Formen über die Naturformen hinaus erfinden kann. So bedeutet Idee immer Beides zugleich: Lebensgehalt und Auffassung desselben durch den als Phantasie tätigen Geist. Daß wir nur künstlich trennen, bedarf keines Wortes weiter. Der Künstler denkt die Idee nicht für sich, sondern nur in und mit und ungeschieden von der Form; wenn man will: er denkt sie nicht, er schaut sie. Idee enthält zwei vereinigte Begriffe: Gattungsmäßigkeit und Individualität. Darauf ist weiterhin einzugehen, zunächst aber bei den weiteren Gründen zu verweilen, welche verbieten, das Schöne einfach als Harmonie zu bestimmen.

Drittens nämlich fehlt in dieser Definition der Begriff: bloßer Schein, bloßes Bild. Die Definition muß es aussprechen, daß reine Harmonie eines sinnlich erscheinenden Lebensgehaltes empirisch eigentlich nicht vorhanden ist, nur durch die Phantasie als Schein in der Wirklichkeit vermeintlich gefunden, als künstlerischer Schein frei bewußt in sie geworfen wird und daß in diesem Akt, im verweilenden Genusse desselben wesentlich jedes auf das empirische Dasein des Gegenstandes, auf den Gegenstand als Stoff bezogene Interesse fernbleibt.

Viertens: Die Definition muß irgendwie auch dies enthalten, daß die harmonische Erscheinung des bestimmten Lebensgehalts zum Spiegelbilde des harmonischen Weltalls wird, daß daher die Anschauung eine ideale Lust mit sich führt und daß diese Lust allgemein und notwendig eintritt, weil man, um sie zu empfinden, nur Mensch, d. h. ein Wesen zu sein braucht, das an sich Einheit von Geist und Leib, also Einheit der Welt ist und nach der vollen Realisierung dieser Anlage naturgemäß strebt.

Man kann nun sagen, Alles dies liege eingeschlossen in dem Begriff: reine Form, und ich lasse mir dies sehr gern gefallen, wofern eben reine Form etwas Anderes bedeutet, als was

der neuere ästhetische Formalismus darunter versteht, dessen Beurteilung durch die obigen Bemerkungen über die Musik vorbereitet ist. Sagen wir statt dessen: inhaltsvolle Form; zur weitern Entwicklung und Beleuchtung dieses unseres entgegengesetzten Grundbegriffs wiederhole ich zunächst noch einige Sätze aus dem Artikel über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst, der in der Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich 1858 stand, nachher vom Verleger besonders abgedruckt und fälschlich für eine ausdrückliche Streitschrift genommen wurde*). Form ist das Äußere eines Innern, richtiger: das Äußere mit seinem Innern, die Einheit des Innern und Äußern, von der Seite des Äußern betrachtet; eine bloße Form gibt es gar nicht, ja man kann eigentlich gar nicht sagen: bloße Form, es ist contradictio in adjecto, denn Form ist die durch eine qualitative Kraft, ein inwohnendes Dynamisches, auf höherer Stufe Geistiges so oder so gebildete und bewegte Materie; Form ist Ausfluß, daher Ausdruck des Innern**). Diese Sätze werden allerdings der Stützung gegen einen naheliegenden Einwand bedürfen. Sie übergehen ein Gebiet, das in einem gewissen Sinne unbestritten mit bloßer Form zu tun hat. Es ist die Mathematik, die Lehre von den reinen Größeverhältnissen, in welche aller Inhalt gefaßt werden kann und welche selbst rein inhaltslos sind. Der ästhetische Formalismus mathematisiert das Schöne. Er gesteht es nicht zu, behauptet einen Unterschied. Hier liegt der entscheidende Punkt; die Aufgabe der Entgegnung wird sein, zu zeigen, daß es nicht gelingen kann, einen Unterschied aufzuweisen, wenn die ästhetische Form doch inhaltslos sein soll wie die mathematische, daß der Unterschied vielmehr eben nur aus dem Inhalt, dem Leben kommt. Für jetzt mag die entgegenstehende Ansicht noch mit einigen Bemerkungen erläutert werden. Wenn man sagt: Form ist inhaltsvolle Form, Form ist Produkt des Inhalts, beide müssen unterschieden und können schlechthin nie getrennt werden, Form ist das Auswendige des Inwendigen, so behauptet man, daß es allerdings auf das Wie ankomme, aber zugleich, daß das Was das Wie in sich schließe, daß man es darin schon habe. Das Was ist dem Wie nicht „verknüpft", das Wie ist ein Wie gewordenes Was. Oder: die Form hat wesentlich Ausdruck; Alles

*) S. oben S. 198—221. **) S. oben S. 202.

wird auf die Form angesehen, die Form drückt ihr Inneres aus, so wird alle Form auf den Ausdruck angesehen. Das Eigentümliche liegt in einer Umdrehung. In der einfachen Realität ist zuerst die Kraft, die Idee; sie erzeugt die Form. Im Schönen geht die Anschauung von der Form rückwärts auf die Kraft, die Idee, deren Ausdruck sie ist. Allein im Verlaufe der ästhetischen Betrachtung dreht sich auch die Umdrehung wieder um; das Gefühl und dann ebenso das Urteil ist von der erscheinenden Gestaltung auf den Kern eingedrungen und verfolgt vom Kern aus wieder seine Gestaltung. Z. B. die Form eines Baumes erfreut uns: es sind harmonische Verhältnisse der Linien, Farben in Verbindung mit Licht und Dunkel; das Gefühl dringt von dieser Summe der Erscheinungsseiten zu ihrer innern Einheit, dem Saft- und Lichtleben, der webenden Gesundheit der Natur in dieser Bestimmtheit ihrer Kraft vor, knüpft an diese Grundempfindung eine Welt von Ahnungen alles Frischen und Gesunden auch im menschlich geistigen Leben, worin es noch von der Bewegung des Laubs durch das Wehen der Luft unterstützt wird, und geht von da wieder nach außen, rinnt und gleitet nachzeichnend und nachmalend in die Spitzen der Form hinaus. Und der Maler, dessen Auffassung nicht zu diesem Lebensgefühl sich vertieft und von ihm wieder ausgeht, wird mit aller Kunst der Zeichnung und des Kolorits nie einen andern, als einen toten Baum zustande bringen. Tritt man mit Malern und Kennern vor ein Gemälde, so werden sie stets ganz technisch reden von Zeichnung, von Farbengebung mit allen Mitteln und Seiten, die sie umfaßt, von Komposition, wie sie einfach dem Auge sich darstellt; von Stimmung, von Ausdruck, von gestaltenden Gedanken wird nur beiher, im Vorübergehen, mehr gelegentlich bei den Teilen als klar in Beziehung auf das Ganze die Rede sein. Einfach darum, weil Künstler und Kenner (unter dem ich hier den praktisch durch Anschauung, nicht kunst-philosophisch gebildeten verstehe) stillschweigend voraussetzen, daß mit der rechten Form der rechte Ausdruck da sein werde; sie reden nicht gern vom innern Grund, Gedanken, Bedeutung, weil sie das vage Räsonnieren scheuen, das freilich nur allzuoft der Unkenntnis des Zusammenhangs zwischen Inhalt und Form als dürftige Maske dient. Wenn gegen das, was man jetzt Gehaltsästhetik nennt, von Teichlein öfters der

Ausruf eines französischen Malers angeführt wird: Fichtre, il faut faire une bonne peinture! so fragt sich nur: was ist bonne peinture? und ich meine, es sei die peinture, die alle Mittel der Malerei richtig aufwendet, um Lebensinhalt in volle und harmonische Erscheinung zu setzen. Das Schaffen des Künstlers ist immer notwendig auch ein Machen und verläuft sich durch eine Summe von handwerksmäßigen Tätigkeiten, die schließlich irgendwie alle ein inneres Band an das ästhetische Grundgefühl knüpft, ohne daß dieses innere Band durchaus nachweisbar wäre, oder wenn dies, ohne daß man darauf stets zurückkommen könnte; wenn aber die Kunst mit ihrem Machenkönnen und Machen nicht erreicht, daß der sinnige, empfängliche Beschauer, der kein Kenner dieser Einzelheiten ist, sich rein menschlich am dargestellten Lebensbilde freut, vom Geist und Hauche der Darstellung ergriffen wird, so hat sie nichts erreicht. Es steht dem Künstler ganz gut an, daß er selber von der führenden Gewalt, der seine Mittel, seine Formen dienen, wenig Worte macht; wir aber wissen, daß, solange die Welt steht, den wirklichen Künstler vom Scheinkünstler die inhaltsvolle Form, die innere Macht, das Kaliber unterschied. Auch die Formen, über welche die Virtuosität des Scheinkünstlers mit Leichtigkeit verfügt, sind nicht leer, denn es gibt keine leere Form; sie waren ursprünglich, sind von Anderen als ihm aus dem tief empfundenen Gehalt entwickelt: er aber, weil er nur Macher ist, handhabt sie mit einem Minimum von Nachempfindung des Gehalts, das gleich Null gilt. An Harmonien und Harmonie fehlt es seinem hohlen Werke nicht, wenn man unter Harmonie lediglich Verhältnisse des Gleichen im Ungleichen versteht; es fehlt ihm so gut als ganz, wenn man darunter die harmonische Ordnung versteht, durch welche das machtvolle Lebensgefühl als Strom der innern Einheit fließt.

Noch die Bemerkung über die Gehaltfrage mag hier stehen, daß man sich nicht irremachen lassen darf durch einen Unterschied zwischen Finden und Schaffen. Es ist an mehreren Stellen dieser Prüfung bereits gesagt, daß die Erhöhung des gegenständlichen Gehalts durch den Künstlergeist sich auf einer Leiter von sehr verschiedenen Sprossen bewegt. Hier ist nun noch ausdrücklich hinzuzufügen, daß die Kunst es liebt, unscheinbare Stoffe zu behandeln, recht um zu zeigen, was der Gegenstand i h r verdankt. Besonders die Malerei ist es, welche

die ungemeine subjektive Wirkung des Lichts und der Farbe gern zur magischen Verklärung des Geringen und Armen verwendet, natürlich in keinem Zweige mehr als im landschaftlichen. Ein regenzerwühlter Kirchhof mit zerfallenen Grabsteinen, zerfetzten Bäumen, fahles Mondlicht aus zerzausten Wolken darüber ergossen ist einem Ruysdael ein willkommnerer Stoff als die glänzendste Berg-, Pflanzen- und Lichtwelt. Man sagt daher: nicht der Gegenstand ist es, sondern das, was der Künstler daraus gemacht hat. Ganz wahr; nur vergesse man nicht unsere Unterscheidung von Stoff im Sinn von Gegenstand oder Sujet und von Inhalt. Daraus, daß es darauf ankommt, was der Künstler aus einem Gegenstande macht, folgt keineswegs, daß die angebliche Form Alles sei. Was der Künstler aus seinem Innern in den Gegenstand einträgt, ist ja eben auch Gehalt. Das tragische Gefühl der Vergänglichkeit, das er in die zerfallene Formenwelt, in dies Ganze legt, worin nichts ganz ist: ist das kein Gehalt, keine Idee? Das Beispiel ist aus jenem Gebiete genommen, wo der Gehalt der Seele mit dem Gehalt im Gegenstande nur durch jene oft berührte und der nähern Erörterung noch vorbehaltene Symbolik sich verknüpft, eine Symbolik, die aber doch nicht Willkür werden, mit dem Gegenstande nicht gewaltsam verfahren darf. Mag solche symbolische Verknüpfung, oder mag direkter Ausdruck in einem Kunstwerk herrschen, für alle Fälle steht das Gesetz fest, das mit jener schon im Anfang von mir ausgesprochenen Forderung der Lebenswahrheit zusammenfällt: so groß auch der Überschuß sei, den der Künstler aus seinem Innern zum Gegenstand hinzubringt, das Verhältnis muß immer ein naturgemäßes sein. Das freie Scheinen und Leuchten des Künstlergeistes über der Stoffwelt darf kein willkürliches Spiel werden. Selbst der Witz, der Humor, der so frei schaltet mit den Eigenschaften der Dinge, muß doch an sie anknüpfen und wird absurd, wenn er sie verdreht. Das reinste Verhältnis aber ist doch immer und die reinsten Wirkungen entstehen, wenn nicht durch einen Sprung, sondern durch ein einfaches „Aufquellen" der gegenständliche Gehalt des Stoffs durch den Künstler ideal erhöht wird. Ein Held der Geschichte oder Sage heldenmäßig aufgefaßt und dargestellt, der süße Inhalt des Madonnenglaubens rein empfunden und zurückgestrahlt, die Idee der ewigen Gerechtigkeit in den Schrecken des jüngsten

Gerichts von einem Riesengeist mit der Furchtbarkeit seiner Energie gespiegelt: das sind die wahrhaft reinen und glücklichen Verhältnisse. Ich habe seinerzeit auf jene Wendung in der Kunstgeschichte, wo ein religiöser Stoff nur „Vorwand" wurde, um etwas Anderes zur Darstellung zu bringen, im Sinne des Tadels aufmerksam gemacht. Man hat mir entgegnet, dies sei eben ganz in Ordnung und nichts Anderes als das freie Verfügungsrecht der Kunst. Ich soll Unrecht haben — die Sache ist zwar von langer Hand —: an meiner ästhetischen Grundansicht verändert dies gar nichts. Das, wofür der Stoff den Vorwand gab, ist eben dann der Gehalt des Werkes. Hier nur einige Unterscheidungen: eine heilige Familie, eine vom Himmel herschwebende Madonna ist für Raffael kein Vorwand gewesen; er fand im Mythus selbst, was er mit zartem und entzücktem Gefühl nur erhöhte: die reinste Idee der Weiblichkeit, der Mutterliebe. Eine Findung Mosis dagegen, eine Geburt des Johannes oder der Maria läßt sich eigentlich gar nicht anders behandeln als so, daß der Stoff den bloßen Namen für ein gemütliches Sittenbild gibt, und Christus im Hause Levis oder zu Kana speisend mag immerhin als Motiv dienen, eine heitere, glänzende Tischgesellschaft zu schildern. Sehr anders verhält es sich, wenn die Verkündigung der Hirten Vorwand wird, um ein Tierstück, die Ausstellung des dorngekrönten Christus, um einen holländischen Fleischmarkt zu malen, und wenn alttestamentliche Helden als Masken aufgesteckt werden, aus deren Augenhöhlen moderner Weltschmerz blickt. Man sieht doch, daß der Begriff des künstlerischen Vorwands einer genaueren Untersuchung wert ist, die aber hier nicht meine Aufgabe sein kann.

Der Gehalt selbst kann sich bis zur Unscheinbarkeit verdünnen und die Wahrheit, daß man die Form vom Gehalte nicht trennen kann, bleibt doch ungebrochen stehen. Ehrlich wollen wir allerdings sein: in die Länge hält man angebliche Kunst mit einem gar zu schwachen Anklang von Inhalt nicht aus. Die Holländer werden langweilig. Man hielte sie aber gar nicht aus, wenn sie uns nichts als Farbenharmonien böten. Der schwache Faden, der ihre relativ leersten Sächelchen mit der ästhetischen Welt verknüpft, ist zuerst von Karl Schnaase in den Niederländischen Briefen aufgezeigt worden: es ist im Küchenbild, Stilleben oder Frühstücks-

bild das Wohnliche, Einladende, das Gefühl der Nähe des behaglich genießenden Menschen. Dies ist immer noch ein schwacher Strahl von Idee, von Gehalt; und wenn wir dem reinen Formalismus die Konsequenz aufbürden wollten, ein paar glänzend gewichste Stiefel in Morgenbeleuchtung müßten nach seinem Prinzip ein hinreichender Gegenstand für ein malerisches Kunstwerk sein, so würden wir nur uns selber schlagen, denn ein Fünkchen von Gehalt würde mit Notwendigkeit selbst in diesem Motive noch gesucht, man würde eine komische Beziehung im Bilde finden, der komische Gedanke ist aber auch Gehalt.

Also ich wiederhole: der gehaltvolle Geist des Künstlers mag erfinderisch so frei schalten, als er will: es bleibt doch stehen: erstens, was er hinzubringt, ist a u c h Gehalt; zweitens: die Entfernungen von gegenständlichem Gehalt dürfen nicht willkürlich das letzte Band zwischen dem Subjekt und dem Objekte zerschneiden. Im Ganzen und Großen wird die echte Kunst immer wieder mit dem zusammentreffen, was wir naturgemäß fühlend, denkend, urteilend in den Dingen finden. Man werfe nur einen Blick auf die sittliche Welt. Das Schöne darf sich so frei in der Welt heiterer Sinnlichkeit ergehen, daß es sich vom Guten, d. h. vom Gebiete der moralischen Maßstäbe ganz zu trennen, zu befreien scheint. Aber man sehe doch nur genauer zu. Das Gebiet der freien Sinnlichkeit in der Kunst läuft parallel mit dem Satze der richtigen, d. h. der affirmativen Ethik, daß die Sinnlichkeit an sich nicht unsittlich ist; gewiß nicht ein Verhältnis der Illustration ist dies, sondern des freien Entsprechens selbständiger, doch urverwandter Gebiete: dort hell entwickeltes Anschauungsbild, hier abstrakter Begriff. Scharfe Beleuchtung aber fällt auf das Band erst bei Kollisionen. Man setze den Fall: der Künstler läßt die Sinnlichkeit in seinem Bilde frei walten in einem Zusammenhang, wo eine Begegnung mit bestimmten sittlichen Pflichten in demselben Bild ihr Beschränkung gebietet, so sind dreierlei Stellungen möglich: entweder er hat die Disharmonie, die in der Verletzung liegt, gewollt, um sie, sei es tragisch (Gretchen im Faust), sei es komisch (Falstaff), zu lösen, oder er fühlt sie nicht, oder er hat sie gewollt, um sie stehen zu lassen: in den zwei letzten Fällen wird sein Werk, indem es unsittlich wird, auch unschön. Eine Orgie am Abgrund ist tragisch,

komisch, oder sie ist frivol und begründet von innen heraus Häßlichkeit des vorgeblichen Kunstwerks.

Doch es ist Zeit, die Begriffe aufzunehmen, die in der Grundbestimmung der Form als harmonischen Ausdrucks der Idee noch weiter enthalten sind. Dem Individuum gegenüber, in welchem sie zur Darstellung kommt, heißt die Idee Gattung. Das Schöne vereinigt die Begriffe: Gattungsmäßigkeit und Individualität; sind beide in reinem Einklang und ist dieser Einklang in der sinnlichen Erscheinung mangellos ausgedrückt, so nennen wir dies vollkommen. Um solches Bild der Vollkommenheit zu schauen, bedarf es stets eines Aktes der Phantasie, also einer Idealisierung. Diese Begriffe, sämtlich schon mehrfach berührt, sind nun ausdrücklich aufzunehmen.

Gattungsmäßigkeit: es bedarf kaum mehr der Erinnerung, daß dieser Begriff nicht zu eng gefaßt werden darf, daß er Alles und Jedes umfaßt, was als gemeinsamer Stempel eine Vielheit von Individuen, sei es als Naturgrund und Naturgesetz, sei es als geistige Einheit, und zwar bleibend als Grundzug, oder vorübergehend in einer Handlung, zusammenbindet; kurz, die Idee heißt Gattung, sofern sie eine Mehrheit als Gemeinsames durchdringt. Da nun die Individualitäten immer wesentlich auch Solches enthalten, was von dem Gemeinsamen abweicht, und da diese Abweichung im Leben uns leicht das Gemeinsame verhüllt, so ist es wesentliche Bestimmung des Schönen, daß es diese Verhüllung aufhebt, das Gemeinsame mit Kraft durchscheinen läßt. Jedes Schöne überrascht nach dieser Seite durch allgemeine Wahrheit. Es deckt den allbekannten und doch unbekannten Lebensgrund auf. So lang es ästhetische Freude, so lang es Kunstwerke gibt, die sie uns rein bereiten, gab sie sich ihren Ausdruck und wird sie sich ihn geben in Worten des Staunens darüber, daß hier im durchaus Neuen das durchaus Alte, das immer wahr ist, so treffend, so getroffen zutage liege. Das ist es ja! so rufen wir; so sieht es aus im Menschenherzen, das sind die echten Züge des Charakters, der Sitten, dies ist das überzeugende Bild der Zustände, so waltet in Handlungen der Menschen das Gewissen, das Schicksal! Das ästhetische Genie gibt sich zu erkennen wie ein Geist, der ins Zentrum sieht, während die gewöhnlichen Geister an der Peripherie haften. Shakespeare

„gesellt sich zum Weltgeist". Eine Decke von verdichtetem Firnis und Staub scheint für das Auge der Menge verdunkelnd auf den Dingen zu liegen; sie ahnt es wohl, vermag die Hülle dennoch nicht mit eigner Hand hinwegzunehmen; der Dichter leiht ihr seine Hand. Es gilt das Gleiche von den Naturreichen wie von der sittlichen Welt: auch ihr Bild, Erde, Wasser, Licht, Luft, Pflanze, Tier tritt uns in jeder genialen Darstellung so enthüllt, geöffnet entgegen, daß das richtige Wort für den Eindruck immer sein wird: Getroffen! So ist es!

Also Wahrheit; und zwar immer Wahrheit des allgemein Menschlichen, gleichviel, ob Menschenleben oder Naturleben der Gegenstand sei. Nichts ist schön, was nicht die Menschen allgemein dadurch rührt, daß es ihnen die allen gemeinsame Wahrheit des Menschlichen in bleibenden Grundzügen aufdeckt und dadurch den Menschen im Menschen trifft. Der Zuschauer will und soll in allem Schönen sich selbst wiederfinden, denn er ist der Mensch und der Mensch das gelöste Geheimnis der Welt. Diese Vermenschlichung alles Gegenstandes kann auf den verschiedensten Wegen sich vollziehen, gewiß auf andern, wenn der Gegenstand dem bewußtlosen Naturleben, als wenn er der Menschenwelt angehört, und wiederum auf andern, wenn er unbeseelte Natur, als wenn er beseelte, d. h. Tierleben ist. In jene fühlt sich der Mensch, fühlt uns der Künstler und Dichter hinein durch das mehrerwähnte innige Symbolisieren, das Tier kann gewiß auch symbolisch aufgefaßt werden, bedarf es aber nicht, um ästhetischer Gegenstand zu sein. Wir verständen auch außerästhetisch nichts vom Tiere, es gienge uns rein nichts an, wäre kein Gegenstand für uns, wenn es nicht dem Menschen verwandt wäre; nicht bloß der Künstler und Dichter, der Erdgeist selbst „lehrt uns unsre Brüder im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen".

Das Schöne ist, wie ich schon zu Anfang gezeigt, keine vorläufige Verdunklung des gattungsmäßig Wahren, es ist ebensowenig eine nachträgliche Verhüllung desselben; d. h. das allgemein Wahre ist in ihm für die Anschauung da, ohne vorher in Begriffsform gedacht zu sein. Meine Ästhetik hat gehörig, aber dem damals in der Entstehung begriffenen Formalismus gegenüber vergeblich dafür gesorgt, das Mißverständnis zu verhüten (siehe namentlich Anmerkung zu

§ 15). Shakespeare hat im Richard III. und Macbeth die Tiefen des Bösen erschlossen, lange ehe Kant, Schelling und Hegel das Senkblei des Gedankens hinabsenkten, er ist ihnen vorausgeeilt; die Philosophen haben Mühe, ihn mit Begriffen einzuholen, er selbst aber wäre der letzte, der in Denkform einholen könnte, was die Intuition ihm geoffenbart. Es gibt keine geheime Gesellschaft, die das Wahre in deutlichen Gedanken entdeckt und das Schöne erfunden hätte als Illustration für die Menge, die den nackten Gedanken nicht faßt. Verschiedene Nebenformen des Schönen, worin das Bild dem Gedanken dient, haben wohl oft die Erkenntnis ersetzt oder unterstützt, das wirkliche und freie Schöne selbst nach einer Seite seiner Wirkung mag immerhin auch in diese Rolle eintreten; an sich aber ist dieses eine spezifische, selbständige, nichts ersetzende und durch nichts zu ersetzende Art, mit dem Wahren, d. h. dem Weltinhalt bekannt zu werden und bekannt zu machen, das Wahre ist in dieser Art seiner Bekanntwerdung ganz umgesetzt in anschauliche Form und erhält sich doch ganz in dieser totalen Verwandlung. Es gleicht, habe ich (im angeführten Artikel über Inhalt und Form) gesagt, dem Zucker, der sich im Wasser ganz auflöst, aber ganz in ihm erhält, indem er ihm seine Süßigkeit mitteilt. Diese Sätze sind selbst wieder dem Mißverständnis bloßgestellt: „umgesetzt — Verwandlung — auflöst", das sieht immer wieder aus, als müßte ein vorher in Begriffen gedachtes Wahres erst solchem Prozeß wie einem geistigen Chemismus unterworfen werden. Dies liegt nur an der Bildlichkeit, deren die Sprache nicht entraten kann. Sagen wir also einfach: im Schönen ist das Wahre Gestalt und Anschauung, ist sie schlechthin und ganz. Wo wahrhaft Schönes erzeugt wird, werden daher auch neue Tiefen der Wahrheit eröffnet. Dem Formalisten kann das Schöne *diese* Bedeutung nicht haben. Es ist nicht abzusehen, wie die reine Form, das inhaltslose Verhältnis uns ungeahnte Blicke in das Wesen des Lebens erschließen soll, wenn der Gehalt nur von außen daran geknüpft wird. Phidias, Äschylos, Sophokles, Raffael, Michelangelo, Shakespeare, Goethe, Schiller haben aber doch gewiß mehr getan, als bloß zusammengestellt, haben mehr entdeckt, als harmonische Verhältnisse. Gibt man zu, daß sie uns Geheimnisse erschlossen haben, und will man doch das Schöne vom Wahren, statt es bloß zu unterscheiden, ganz

scheiden, so muß man annehmen, alle diese Geister seien neben dem, daß sie Künstler waren, auch Philosophen gewesen, und zwar eigentliche, bewußte Philosophen; denn wenn der Inhalt mit der Form nur äußerlich sich verknüpft, so kann Erkenntnis nicht als unbewußte, tiefe Ahnung in sie eingehen, sie muß neben ihr als spezifische Erkenntnis ausgebildet fertig liegen, um dann mit ihr zusammengeheftet zu werden; jetzt erst und jetzt erst recht wird das Schöne zu einer bloßen „Illustration des Wahren", die Kunst zur Dienerin der Philosophie. Shakespeare hat philosophische Studien über das Böse, das Gewissen usw. gemacht, die Resultate auf Lager; andererseits spürt er sich an, daß die Entdeckung neuer Harmonien in seinem Geiste unterwegs ist; nun denkt er: als Stoff, woran ich diese Harmonien annähe, könnte ich ja die Studien benützen, oder umgekehrt; so macht er dann den Richard III. und den Macbeth.

Wesentlich ist zunächst noch hervorzuheben, daß das Wahre im Schönen nicht das historisch Wahre ist. Wer sagt, das Schöne sei Wahrheit in Anschauungsform, der versteht unter dem Wahren die innere und die bleibende Wahrheit. Wir reden ja eben im gegenwärtigen Zusammenhang vom Allgemeinen, nicht vom Einzelnen. Nicht ob dies Individuum, dieser Fall gewesen, vorgekommen sei oder noch sei, vorkomme, sondern ob Natur, Mensch und Menschenschicksal immer so gewesen sind, sind und sein werden: das Nie und Immer, das Nirgends und Überall ist es, um was es sich handelt. Dies liegt wesentlich in dem Begriffe des bloßen Scheins, der Abstraktion vom Stoff und dies vor Allem hat man im Auge, wenn man das Schöne bloße Form nennt. Es ist von größter Wichtigkeit, daß auf diesem Punkte scharf unterschieden werde. Ihr volles Licht erhält aber die Unterscheidung erst, wenn das subjektive Verhalten in der ästhetischen Anschauung, die Frage über das „ohne Interesse" zur Untersuchung kommt.

Wir sind noch nicht fertig mit naheliegenden Einwendungen; eigentlich mit denselben noch nicht, die wir soeben besprochen haben. Wahrheit und Gattungsmäßigkeit sind synonyme Begriffe, wenn unter Wahrheit nicht reflexiv gedachter Wahrheitsinhalt verstanden wird. Sagen wir nun: schön ist das gattungsgemäße Individuum, so scheint einfach jedes Kriterium verloren zu gehen, wodurch das Schöne vom Sein, von allem normalen Dasein zu unterscheiden

wäre. Alles, was da lebt, wäre schön, wenn es nur in gattungsgemäß tüchtiger Kraft lebt. Diese Verwischung der Grenzlinien entsteht, wenn man vergißt, daß der Begriff des Gattungsmäßigen nicht die ganze Definiton des Schönen ist. Wir fordern eine Harmonie der Form, welche der Ausdruck von Lebensfülle ist, eine Harmonie, die dem Geist und Gemüte des Menschen homogen entgegenkommt und ihm zum Spiegelbilde des harmonischen Weltalls wird. Hier ist einer der Punkte, wo klar erhellt, daß nur auf die reine Einheit des Inhalts- und des Formbegriffs die Lehre vom Schönen gebaut werden kann; denn wie der erste wesentlich mit dem zweiten, so muß der zweite wesentlich mit dem ersten verbunden werden, wenn die unterscheidende Grenze des Schönen nicht ins Vage zerfließen soll. Man versuche es einmal mit dem Prinzip der sogenannten reinen Form, wonach das Schöne lediglich in der Harmonie der Verhältnisse liegt, jeder Inhalt an sich gleichgültig ist, also auch jeder gleich gut als bloßer Träger des ästhetischen Verhältnisses dienen kann. Nichts in der physischen und moralischen Welt ist einfach, Alles zusammengesetzt. An jedem normalen Dasein, auch an jedem Produkte der menschlichen Hand und des menschlichen Geistes werden sich irgendwelche harmonische Verhältnisse zeigen, ärmere oder reichere: dies würde nicht einen Art-, nur einen Gradunterschied begründen. Wir müssen, da nichts, was ist, rein normal seinem Gattungsbegriff entspricht, wohl Allem durch unsere Phantasie noch einen Ruck geben, um es zu einem Scheine dieses Entsprechens zu erhöhen; auch dies verändert nichts an der Sache: sie bleibt sich gleich, denn diese Notwendigkeit gilt Allem. Störungen, Disharmonien müssen wir durch denselben Akt auflösen oder der Auflösung, welche die Wirklichkeit mangelhaft vollzieht, nachhelfen. Wo ist denn nun eine Möglichkeit, das Schöne zu unterscheiden, wenn man nicht zu der Bestimmung: schön ist alle Form, die harmonische Verhältnisse zeigt, hinzusetzt: und dadurch einen dem Menschen homogenen Lebensgehalt darstellt, ihm die Harmonie des Geistes- und Sinnenlebens, zu der er selbst bestimmt ist, und dadurch Harmonie des Weltalls im Spiegel, im Mikrokosmus vorführt? Die niedrigsten und widrigsten Tiere, Infusorien, Mollusken, die ganze Larvenwelt des Wassers, unter den Insekten die Spinne, Molch und Krokodil unter den Amphibien: Alles dies ist

schön, wenn zum Schönen genügt, daß der Gegenstand ein Bild von harmonischen Verhältnissen darbiete. Ebenso jedes Instrument, jede Maschine, jedes Gebilde von nur mathematischen Formen; ja, wie sich bei genauerer Beleuchtung des nun wirklich als System aufgestellten Formalismus zeigen wird, die ganze soziale, sittliche, wissenschaftliche Welt zieht als gleichwiegender Stoff mit der Kunst in das weitgeöffnete Tor ein. Genug: der Gehaltbegriff muß sich mit dem Formbegriff und der Formbegriff mit dem Gehaltbegriff ergänzen, um das Wesen des Schönen bestimmen, d. h. unterscheiden zu können, und zum Formbegriff gehört wesentlich Anschaulichkeit und geschlossenes individuelles Gebilde.

Nur dieser gefüllte Formbegriff ist auch der richtige Führer in der schweren Frage, wie sich denn nun der innere Organisationswert jeder erscheinenden Lebenskraft, vor Allem der Naturwesen, zum ästhetischen Werte verhalte. Die erste Bedingung einer richtigen Antwort ist, daß streng zwischen objektiver und subjektiver Betrachtung unterschieden werde. Halten wir vorerst die letztere künstlich beiseite — künstlich, denn wir sind ja im Schönen, in welchem der Zuschauer und seine tätige Phantasie wesentlich mitgesetzt ist —, so scheint zunächst festzustehen: mit dem innern Organisationswerte steigt auch die Harmonie der Erscheinung, d. h. die Form. Ganz gewiß, aber nicht die anschauliche Form. Die Natur heißt nur sehr ungenau eine Künstlerin, denn sie arbeitet nicht mit Bewußtsein auf Schönheit, auf wirklich erscheinende Harmonie. „Die Natur ist kein Schauspiel, sondern ein Geschäft (affaire)," sagt Cherbuliez in der schon erwähnten Kritik meiner Ästhetik (Revue germanique 1859, 1860). Das Wort hat seine Richtigkeit, wofern nur nicht vergessen wird, daß wir die Formen doch nirgends als in der Natur holen. Sie bringt die schönen Formen hervor, aber weil sie es nicht mit dem Bewußtsein des ästhetischen Zweckes tut, so sorgt sie auch nicht für Konsequenz. Baut sie ein Gehirn feiner, so denkt sie darum keineswegs darauf, die Glieder in schlanken Umrissen, die Muskelumlagerung in schwungvoll fließenden Kurven zu bilden; der Elephant, so hoch organisiert, ist ein plumpes Geschöpf. Die Mischungsproportion der Säfte ist gewiß eine edlere im Obstbaum der gemäßigten Zone, als in jenen Pflanzen, deren Früchte wir nicht genießen können; die Natur hat nicht seinen Bau, seine Krone

so stattlich gebaut, gewölbt, gegliedert wie die Bildung viel wertloserer Bäume. Das Insekt ist niedriger als das Amphibium, aber es ist der Natur eingefallen, dem Tiere mit den widerlich dünnen Füßen in einzelnen Gattungen eine glänzende Farbenpracht auf die Flügel zu streuen, und den meisten Amphibien zu dem ästhetischen Fluche einer Bewegung, die an Mechanismen erinnert, und der entsprechenden Häßlichkeit des Baues noch die Schande der Schmutzfarbe zu fügen, gerade der Schlange aber, die doch um so viel niedriger steht als die verwandten Geschlechter mit selbständigen Bewegungsorganen, zu den Wellenlinien der Bewegung noch das farbige Schuppenkleid zu schenken. Den wichtigsten der Sätze, die hier in der objektiven Betrachtung leitend sind, habe ich in der Ästhetik (§ 18) ausgesprochen: das höher Organisierte kann weniger schön erscheinen als das niedriger Organisierte, wenn es die erreichte höhere Stufe unvollkommener darstellt als das niedriger Organisierte die seinige. Die Natur hat sich dann in der Tiefe zusammengenommen, verschmäht die Fülle und den Adel der äußeren Erscheinung und bereitet sich auf höhere Schöpfungen vor. Dazu kommt dann die Verworrenheit gewisser Übergangsformen, die in § 18 ebenfalls hervorgehoben ist. Im Ganzen und Großen bleibt es aber doch wahr, daß der ästhetische Wert mit dem Organisationswerte steigt. Im höheren Säugetier, im Roß, Hirsch, Hund und Katze zeigt die Natur, daß ihre Arbeit, die in all den unendlichen Gestaltungen Jedes versucht, was möglich ist, durch die grenzenlos verschlungenen Wege auf Gipfeln anlangt, wo sie entbunden und frei den höheren Gehalt in dem entsprechenden Gebild ausprägt, und auf dem höchsten dieser Gipfel steht ja der — Zuschauer, der Mensch, dessen Gestalt jeden Zweifel abschneidet, ob schließlich das Äußere dem Innern entspreche. Das höchst verfeinerte, zum Geistorgan erhobene Nervenzentrum bedingt eine Gestalt, die ein absoluter Inbegriff von Harmonien ist.

Wir bleiben zunächst immer noch auf dem objektiven Boden, wenn wir erwägen, daß doch die Gestalt nicht das Ganze der Form ist. Die Farbe haben wir in einzelnen Beispielen beigezogen. Bewegung aber und Tätigkeit, der Grad innerer Belebtheit und Beseeltheit, der sich darin ausdrückt, ist nun erst hinzuzunehmen. Das Gebiet der Linie und Fläche, der plastischen Gestalt wird von

der Farbe, beide Gebiete werden vom letzteren ja mannigfach durchkreuzt. Der Elefant ist plump an Form, aber sein Tun zeigt die Klugheit, widerlegt die rohe Schwerfälligkeit der ersteren. Der Hund hat nicht das schöngefärbte Fell, nicht ganz die plastische Schönheit des Tigers und Löwen, aber er bestätigt durch sein Tun, daß er das unendlich höhere Tier ist. Nun aber sind ja diese Verteilungen auch ästhetisch zu verwenden; Farbe, Ausdruck, Bewegung, Tätigkeit sind ja auch Formen; die Auffassung hält sich an diese oder jene Seite und der Unterschied der Auffassung schlägt sich in verschiedenen Künsten und Kunstzweigen nieder.

Eben hiemit ist jedoch die objektive Betrachtung verlassen, wir haben uns bereits auf den Boden der subjektiven gestellt. Wir nehmen unsern Satz auf, daß der Mensch in aller ästhetischen Anschauung sich selbst sucht und nichts schön finden kann, was ihn nicht angeht. Was Schiller von der Poesie sagt: Dichter sei, wer seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen vermöge, das wird in verschiedenen Wendungen des Sinnes von aller Kunst, von aller ästhetischen Auffassung gelten. Nun ist unbezweifelt und ungeleugnet, daß hiedurch unendliche Verschiebungen des ästhetischen Werts entstehen, der sich einfach an den Organisationswert der Naturwesen knüpft. Die erste große Verschiebung ist ganz eigentümlicher Art; sie besteht in einem Sprung, der sie von jeder andern unterscheidet: in die ganze nicht beseelte Natur, die Landschaft, legt der ästhetisch fühlende Mensch sein Inneres auf andere Weise als in die beseelte Natur. Es findet hier das ganz ähnliche symbolische Ausnahmeverhältnis wie bei der Musik statt, dessen nähere Erörterung wir noch immer zurückstellen. Das Unbeseelte wird dadurch hoch über seine Wahrheit hinausgeführt, so daß es weit bedeutender erscheinen kann als das beseelte tierische Leben, ja als der Mensch selbst, nämlich der zum Objekt gehörige. Dies wird an der Staffage in der Landschaft klar: die tierische und menschliche Figur wirkt nur mit, spricht weniger als das Unorganische und die Pflanze, die doch an sich seelenlos sind.

Der zweite wesentliche Punkt ist nun der schon berührte Unterschied der Auffassungen, wie er sich in den verschiedenen Künsten und ihren Zweigen Gestalt gibt. Was plastisch gediegen erscheint, kann malerisch arm, was malerisch arm, dem Bildhauer willkommen

sein, was dem Meißel und Pinsel keinen oder wenig Stoff beut, bringt ihn in Fülle dem sprechenden Dichter. Der Birnen- und Apfelbaum ist ein unmalerischer Bursche gegen Linde und Eiche, aber der Poet kann uns erzählen vom Dufte der Blüten und von der labenden Süßigkeit der Früchte. Der Vogelleib ist plastisch schöner als die Bildung gar vieler Säugetiere, denen aber der Maler das reichere Leben und das Menschenähnliche in unendlichen Situationen ablauschen kann. In der Tat, das einfache Verhältnis zwischen Organisationswert und ästhetischem Wert wird wohl in unzähligen Weisen gedreht und gewendet, stellt sich aber in unzähligen Weisen auch wieder her.

Das Dritte ist der Unterschied der ästhetischen Grundformen, wenn man will Grundstimmungen, nämlich der des Anmutigen, Erhabenen und Komischen, ein Unterschied, der, ebenfalls vor und außer aller Kunst überall lebendig, in verschiedenen Künsten und deren Zweigen in verschiedenen Vertiefungsgraden zur Darstellung gelangt. Der Jagden- und Genremaler wie der Dichter kann dem Bildhauer, der den schlanken Hirsch, Tiger, Löwen vorzieht, gar wohl zeigen, was der plumpe Bär gilt, wenn nur Stärke und Furchtbarkeit die Losung ist, und geht das Komische an, so läßt er den täppischen Gesellen seine drollige Zierlichkeit produzieren. Der Affe, das höchste, das unverschämt menschennahe Tier, ist ein Scheusal, die Karikatur aber kann ihn recht gut brauchen und verwenden. Oder es ist der Reiz des Schauderhaften, der dem Häßlichen abgewonnen wird. Spinne, Molch, Skorpion, Krokodil werden Bilder des Giftigen, Dämonischen. Wir dürfen ganz wohl das eben mit der Karikatur schon genannte satirische und das didaktische Gebiet hinzunehmen. Dem Tiere würde z. B. nicht sein ganzes ästhetisches Recht, wenn die Fabel nicht wäre; die kleine Maus, eine ästhetische Null neben dem Adler, wendet sich an den Fabeldichter und er nimmt sich ihrer an; von Reinekes Taten erführen wir wenig in der Kunst, wenn die Tiersage nicht dem Zeichner vorgearbeitet hätte.

Dies Alles sind Andeutungen, unzureichende, nur Griffe in ein unendliches Feld, aber sie genügen wohl, um zu zeigen, wie verwickelt der Begriff des Schönen ist und welche Konfusion entsteht, wenn man dies vergißt. Gerade in Beziehung auf die Naturreiche hat der Terminus Idee, im Sinne von Gattung gebraucht, so viel

Mißverständnis und Schwierigkeit bereitet, weil man sie behandelt hat, als stünde man in einem Naturalienkabinett vor den toten und ausgestopften Formen und könnte vom anschauenden Menschen, dem Träger alles Inhalts, der konkreten und vollen Gattungsidee, abstrahieren. Unter den verschiedenen Wendungen des ästhetischen Verhaltens zu der Natur mußten hier bereits solche mit aufgeführt werden, wo ausgesprochenermaßen der eigentliche Gegenstand der ästhetischen Anschauung nicht die unbewußte Natur, sondern der Mensch ist. Faßt man ausdrücklich dies Gebiet ins Auge, die unerschöpfliche Welt des menschlichen Lebens, wird es zum eigentlichen Gegenstand der ästhetischen Anschauung, und sieht man von da wieder auf die Natur zurück, so ergibt sich der Blick in eine unendliche Welt neuer Beleuchtungen, welche auf die letztere fallen; in unabsehlichen Weisen, die wir soeben mit dem Didaktischen und Satirischen nur gestreift haben, kann sie als Gleichnis und Sinnbild des Menschlichen dienen. Das Gattungsmäßige liegt jetzt aber in der Wahrheit, womit die Grundzüge des innern und des realen Menschenlebens uns entgegentreten. Hier nun wiederholt sich auf ungleich höherer Stufe dieselbe freie und doch die Willkür ausschließende Parallele zwischen dem Gehaltwert und dem ästhetischen Werte wie in der Natur. Der kriegerische Heros ist ein würdigerer Gegenstand der Plastik, wohl auch der Malerei, als der verdienstvolle Mann in prosaischen Verhältnissen, aber es gibt auch eine Novelle, einen Roman, die dem letzteren in seine schlichten Wege folgen können. Gefühl tritt nur schwach auf die Oberfläche der Gestalt, aber es gibt eine lyrische Dichtkunst. Das Äußere kann dem Innern geradezu widersprechen, edler Gehalt kann in verkehrte Form gebannt sein, aber es gibt einen Humor in Lied, Erzählung, Drama. Das Äußere kann innern Wert lügen, aber es gibt eine richtende Tragödie und eine Geißel der Satire. Genug, unser Satz gilt auch hier: die Freiheit der Kunst ist keine Befreiung vom Bande der Wahrheit. Das Schöne ist das in sich gespiegelte, im Spiegel verklärte Leben.

Es ist Zeit, zum andern Pol, zum Individuellen, herüberzugehen. Gattungsmäßig, wahr im Sinne des Gattungsmäßigen und doch individuell; individuell im Gattungsgemäßen und gattungsgemäß im Individuellen: so wird die ästhetische Forderung lauten

müssen. Es scheint ein reiner Widerspruch vorzuliegen; wir fühlen ihn einfach als gelöst im ästhetischen Bilde, das durchaus ebenso neu, eigentümlich, original, unvergleichlich als altbekannt erscheint. Es war nur die Hälfte des Richtigen, wenn ich sagte, der Eindruck des Schönen werde sich in dem Ausruf kundgeben: wie wahr, wie getroffen, wie einfach das Wohlbekannte, stets Wiederkehrende und doch Unbekannte, Verhüllte aufgedeckt und ins Licht gesetzt! In solchem Ausrufe liegt ja bereits auch das Geständnis der Überraschung, die auch gewiß alsbald hinzusetzen wird: und doch so einzig, so nie dagewesen! Eine unvergleichliche Persönlichkeit, eine Situation, Handlung von unendlicher Eigentümlichkeit! Wir haben hier ein an sich, in Wirklichkeit bestehendes Verhältnis vor uns: der scheinbare Widerspruch, daß die Idee nur in den Individuen und daß doch die Individualität Eigentümlichkeit ohnegleichen ist, wird in der Tat von der Natur gelöst, das Schöne löst ihn nur höher und reiner. In meiner Ästhetik ist dieser so wesentliche Punkt nicht erschöpfend behandelt; der in § 48 aufgestellte Satz enthält allerdings eine der wesentlichen Grundlagen für die wichtige Untersuchung, aber auch nur e i n e. Der Satz sagt, daß gerade die Einseitigkeit des bedeutenden Individuums den Kräften, die in der Gattung liegen, einen Mittelpunkt darbiete, an dem sie sich entwickeln, so daß, obwohl die fehlenden (oder nur schwach vorhandenen) Kräfte vermißt werden, dennoch die Fülle dessen, was in der Gattung enthalten ist, ungleich stärker hervortrete als bei den gewöhnlichen Individuen. Dies ist wohl, denke ich, richtig, müßte aber nur Teil einer allgemeineren Betrachtung sein. Es ist merkwürdig, wie leicht der Künstler und Dichter uns überzeugt, daß ein Individuum vor uns stehe, wie es nur einmal vorkommen kann, wenn er irgend welche, noch so zufällig aufgelesene Züge in den Zusammenhang einer Einheit lebendig einfügt. Da ist ein leidenschaftlicher Mensch; er kann blond oder schwarz von Haaren, blau- oder braunäugig, seine Nase kurz oder lang, stumpf oder spitz sein usw.: wenn nur in bestimmten Erscheinungen, wodurch die Leidenschaftlichkeit notwendig sich kundgeben muß, z. B. Funkeln des Auges, Röte und Blässe, Heftigkeit der Rede, der e i n e Ausdruck überzeugend zutage tritt, so mögen Züge, die in der Tat in diesem Zusammenhang an sich nicht bezeichnend sind, ja uner-

wartet kommen, die Überzeugung gerade noch verstärken: hier ist ein Individuum, in welchem der und der Charakter, das und das Naturell eigentümliche Form gewonnen. Der Heißsporn Percy stottert; Shakespeare hatte es aus der Chronik; es dünkt uns ungemein bezeichnend und gewiß doch: er könnte ebensogut nicht stottern. Was das Individuum zum Individuum macht, ist an sich stets irrational, Werk einer rein zufälligen Mischung der Kräfte. Der Charakter kommt darüber, verarbeitet es zu einem Ganzen; der Künstler und Dichter erhöht diese Einheitsbildung und nun glauben wir, es könnte gar nicht anders sein. Natur und Kunst schalten hiebei natürlich nur mit Allgemeinem. Es gibt keinen einzelnen Zug, keine Eigenschaft, die rein individuell wäre, Alles gehört der Gattung an, nur die Mischung ist in jedem Einzelwesen eine andere. Nun tritt zum Qualitativen dieser Mischung jenes Quantitative der energischen Einseitigkeit; die Verbindung beider erst ist die Quelle der unendlichen Möglichkeiten individueller Form. Wo das Unerwartete in der Mischung einen gewissen Grad erreicht, der sich natürlich nicht präzisieren läßt, da beginnt die verwickeltere Charakterbildung, wie die neuere, die nordische Kunst sie liebt: man denke z. B. an die Widersprüche und Sprünge in Hamlets Wesen, Tun und Lassen. Es eröffnet sich hier der Blick in zwei verschiedene Kunststile: der idealistische, klassische wird mehr durch die quantitative Energie der Einseitigkeit, der realistische, moderne durch die qualitative Unberechenbarkeit der Mischung im Individuum wirken. Geht der irrationale Sprung über eine gewisse Grenze, so entsteht das Original im komischen Sinne des Worts: im hochkomischen, wenn Kraft, im genrehaft komischen, wenn Kleinheit des Grillenhaften herrscht. Wie kurz oder wie weit aber das Irrationale der Mischung gehen möge, es wird weder in der Wirklichkeit je ganz von der Einheit durchdrungen, noch darf es in der Kunst ganz durchdrungen werden. Völlige Harmonie höbe die Individualität auf; vollkommen sein heißt sich in die Gattung auflösen. Für das Kunstwerk liegt die Harmonie im Ganzen; sie will und braucht in den Teilen, den Individuen die Einseitigkeit. Besondere Kraft gewinnt sowohl das Allgemeine, als das Einzelne in Fällen, wo eine in der Gattung liegende Qualität sich mit einem Individuum, das ihr widerstrebt, im Kampfe verschmelzt: Eifersucht liegt in der

menschlichen Natur, dem arglosen Othello aber fern, wir lernen ihn und die Eifersucht in seinem Vergiftungsprozesse doppelt nahe kennen. — Die sämtlichen Sätze bestätigen sich durch die Erscheinung der Individuen, an denen wir keine Einseitigkeit, keine Irrationalität bemerken; hier ist Alles da, was zur Gattung gehört, aber Alles nur schwach und matt. Die Folge ist, daß weder die Gattung, noch das Individuum in Kraft tritt: das sind die korrekten, seicht harmonischen Exemplare, das Mittelgut der Gattungen, das in Kunstwerken nur dient, den Hintergrund auszufüllen, die Statisten des Lebens.

Die Wirklichkeit zeigt nun aber keine reinen Mischungen; d. h. eben die bedeutende Eigentümlichkeit der Mischung pflegt sie irgendwie selbst wieder zu stören, die bezeichnende Irrationalität durch eine zweite zu einer sinnlosen zu machen. Denn hier waltet der Zufall im Zufall. Er bringt die Mischung, auch die ästhetisch günstige, er trübt sie mehr oder minder, irgendwie immer. Carriere hat meine Sätze über den Zufall lebhaft angegriffen und will dafür die Freiheit und die Vorsehung setzen. Ich glaube noch immer, durch die Einführung und Durchführung dieses Begriffs eine Lücke ausgefüllt zu haben, an welcher die Philosophie, namentlich die Hegelsche, und die Ästhetik bis dahin gelitten hat. Zufall ist das Zusammentreffen von Stoffen, Kräften, Wesen, das weder von diesen selbst, noch von irgend einem außer ihnen waltenden Geiste gewußt, berechnet, gewollt sein kann. Alles Leben läuft sozusagen mit dem einen Fuß an diesem irrationalen Bande; alle Individualität entsteht unter Umständen der Zufälligkeit, auf dem Zufall ruht die eigentümliche Mischung ihrer Kräfte, alles Leben verläuft sich in der Reihe seiner Leiden und Tätigkeiten am Faden des Zufalls. Die Freiheit liegt auf der andern Seite, sie gehört als Eigenschaft des Menschen zum Gattungsmäßigen. Wie ich mir meiner als freien Wesens bewußt werde, finde ich mein Naturell, Temperament, Talent, meine Kräfte und ihre Grenzen so beschaffen vor, wie sie ohne all mein Zutun einmal sind, sehr häufig, teilweis immer, wie ich sie als freies, denkendes Ich nicht beschaffen wünsche. Das ruht auf dem Zufall der Zeugung von solchen Eltern, unter solcher Stimmung, in solchem Klima, bei solcher Nahrung, Gesundheitsverhältnissen usw. Die Kräfte, die ich mit reifendem Bewußtsein

in mir finde, anbauen, im richtigen Verhältnisse entwickeln, die Grenzen meines Könnens erkennen und nicht wollen, wozu mir das Talent fehlt: das ist Werk der Freiheit; nun wird das Zufällige in den Willen erhoben und so gut als ein Gewolltes. Dies erst ist die volle Individualität, das Produkt des Ineinanderarbeitens von Freiheit und Zufall. Will man auch in der Natur die Kraft jedes organischen Lebens mit einem gewagten Ausdruck Freiheit nennen, so mag dies gelten; dann verhält es sich aber hier nur ebenso wie im Menschenleben: die freie Lebenskraft verarbeitet das Zufällige der Entstehung, Mischung, Ernährung, Reize zu dem Ganzen, das erst wahrhaft individuell ist. Nun aber muß dies auf das große Ganze, auf die Weltgeschichte angewandt werden. Hegel wirft den Zufall als das schlechte Endliche ununtersucht beiseite und betrachtet die Weltgeschichte, als wäre sie ohne Weiteres ein Gang von geistigen Gesetzen, die sich durch das Organ der frei wollenden Menschen notwendig vollziehen. Die Ideen haben für diesen Aristokraten des Begriffs eigentlich keinen Apparat als die menschliche Persönlichkeit, oder vielmehr den reinsten Auszug aus ihr. Das Zufällige an dieser Persönlichkeit und die ganze Welt des äußern Zufalls aus der Betrachtung auslassen heißt ein Drama ohne Kostüm, ja ohne Haut, Fleisch und Knochen der Spielenden und ohne Bühne für aufführbar halten. Ist die Freiheit stetes Verarbeiten des Zufalls, so können auch die großen allgemeinen Ideen, welche durch das Zusammenwirken der freien Tätigkeiten vieler Einzelnen sich vollstrecken, den Stoff des Zufalls nicht entraten. Die Weltgeschichte ist stetes Ineinandergreifen derselben beiden Faktoren, worin Gesetze der Entwicklung und der Gerechtigkeit als Urgrund der ganzen Bewegung sich auswirken auf eine Weise, deren Hergang sich nachweisen läßt, deren inneres Geheimnis genau dasselbe ist wie in der Natur, die ja auch Solches, wozu Denken des Zwecks nötig zu sein scheint, verrichtet ohne Bewußtsein, ohne Denken; wir wissen und denken, was wir wollen, aber nicht, was im Wechselwirken der Vielen und in der Verschlingung desselben mit dem Zufall durch unser Wollen und Tun herauskommt; hiezu verhalten wir uns so blind wie der Baum zu seinem Wachsen und Zeugen. Unzweifelhaft ist nur so viel, daß die Formel „dies ist in die Dinge gelegt" rein nichts erklärt. Der Zufall, wie er dieser

großen Verflechtung verarbeitet wird, ist kein Zufall mehr; den Zurückblickenden nachher erscheint er als ein Glied in der Kette der Notwendigkeit. Die Zeit ist aber eine nur relativ gültige Form, die Betrachtung der Welt sub specie aeterni löst die Begriffe des Vorher und Nachher in den der immer gleichen Gegenwart auf und so gibt es, menschlich und bildlich gesprochen, vor Gott keinen Zufall. Allein die Betrachtung darf damit nicht beginnen; zunächst, für sich genommen, getrennt von diesem Ganzen, worin er stets sich wieder aufhebt, ist der Zufall Zufall, d. h. ein irrationales Zusammentreffen, Sichschneiden der Bewegungslinien aller einzelnen Wesen; den Zufall von vorneherein leugnen heißt: die betreffenden Vorgänge als vorher berechnet, vorher bestimmt auffassen, also den absoluten Geist auf eine relative Kategorie, die Zeitform, anweisen, verzeitlichen.

Wer Untersuchungen dieser Art in der Ästhetik für überflüssig hält, der wäre einfach einzuladen, er möge irgend ein gediegenes Drama zur Hand nehmen, worin das Schicksal nicht von außen eingreift, sondern aus freier Wirkung und Gegenwirkung der Handelnden und aus dazwischen einschlagenden Zufällen, die aber positiv oder negativ in den Willen aufgehoben, d. h. zu Motiven erhoben oder bekämpft werden, als innere Notwendigkeit resultiert; am meisten würde ich ihm den Hamlet empfehlen. In der Wirklichkeit ist dieser Prozeß unübersehlich breit auseinandergelegt, wohl finden sich Stellen, wo die großen Linien für unser Auge sichtbar zum deutlichen Bilde zusammenrücken, doch nur für die Erinnerung, denn in der Wirklichkeit schiebt sich zwischen jedes, auch das straffste Ganze Solches, was nicht in diesen Zusammenhang gehört, es sind neben der Nemesis noch andere Gottheiten beschäftigt. Der Dichter ist es, der aus dem Knoten die fremden Fäden ausschießt. So glüht aber die Kunst und schon vor ihr die Phantasie überall, in jeder idealen Anschauung die Schlacke des Zufalls aus, der trübend zwischen den fördernden tritt, nicht trübend für das Auge des Denkers, der begreift, daß in der unendlichen Zeit sich Alles stets aufs Neue einrenkt und herstellt, aber trübend für das Auge des Schauenden, der Hier und Jetzt das Wesen der Dinge, d. h. die in aller Eigentümlichkeit gattungsmäßige Individualität rein und ganz will erscheinen sehen.

Ich habe oben den großen Gegensatz der Stilrichtungen berührt, der durch die ganze Geschichte der Phantasie und Kunst sich hinzieht. Der Grund zu seiner Ausführung muß im ersten Teile gelegt werden und dies ist eigentlich geschehen in § 39 der Ästhetik, wo die Streitfrage über das Charakteristische aufgenommen und nachgewiesen wird, wie die Konfusion in der Führung dieses Streites daraus entstand, daß man eine dreifache Bedeutung des Wortes übersah. Charakter kann geradezu das bedeuten, woran der Idealstil sich hält: die grundwesentlichen, allgemeinen Formen der Gattung, d. h. natürlich vor Allem der menschlichen, kann bedeuten die Art, das Spezielle (nähere Bestimmtheit durch Geschlecht, Alter, Volk, Stamm, Stand usw.), endlich das indefinibel Individuelle. In der darauffolgenden Bemerkung (Seite 113) wird man eine Ungenauigkeit und eine Lücke finden: es ist, gewiß mit Recht, gesagt, in der Metaphysik des Schönen sei keine andere Entscheidung der Streitfrage möglich als: diese drei oder (wenn man die Art zur Gattung schlägt) zwei Momente seien gleichberechtigt. Gerade auf diesem Punkte liegt eine Schwierigkeit, die genauer ins Auge zu fassen ist. Gattung und Art, Allgemeines und Besonderes sind relative Begriffe; was einem Allgemeineren gegenüber ein Besonderes, ist einem im engeren Sinne Besonderen gegenüber selbst wieder ein Allgemeines. Sagen wir z. B. hartherziger Vater und denken an Capulet. Der klassische Stil hätte einen anständigen Tyrannen aus ihm gemacht: die Besonderheit wäre gewahrt, aber nur so, daß sie einer denkbaren, viel näher spezialisierenden Behandlung gegenüber eine Allgemeinheit wäre; die Behandlung wäre die generalisierende; es entstünde, was wir einen Typus nennen. Shakespeare schaut sich das Leben näher an, er nimmt seine Gröbe mit auf und gibt uns einen Mann, der ganz leidlich gut ist, aber in einer wilden Jugend versäumt hat, sich zu bilden, der seine Tochter liebt, ja in sie vernarrt, aber darum nicht minder grausam ist, wenn sie die Pläne seiner Eitelkeit kreuzt, einen Polterer, der unter dem Pantoffel der Frau steht, Topfgucker, wenn es ein Hausfest gilt, gastlich, nicht unedel im einzelnen Fall, wüst, roh und barbarisch im Zorn; ob das anstößig sein möge, darum kümmert sich der Dichter nicht, dessen Losung ist: nur nicht gleichförmig allgemein, nur lebendig! Das heißt spezialisieren, das

versteht man doch unter dem Besonderen, ich hätte also sagen sollen: das Spezielle, die Art könne ebensogut zum Individuellen als zur Gattung geschlagen werden oder vielmehr, das Letztere sei vorzuziehen: der charakteristische Stil spezialisiert und individualisiert. Übrigens taugt das Beispiel recht besonders zur Beleuchtung dessen, was oben über Individualität gesagt ist, daß es nämlich genau genommen keine rein individuellen Züge gebe. Wir glauben es Shakespeare schlechtweg, daß sein Capulet ein Individuum sei, wiewohl er nur eine sehr nah angeschaute Besonderheit, Art ist, wie sie öfter vorkommen kann. Wir sagen nicht bloß: Shakespeare hat gut spezialisiert, sondern: er hat gut individualisiert. Warum? Es ist die Überraschung, die es macht; wir erwarteten zwischen den rohen Zügen nicht die gutmütigen, edleren, und umgekehrt jene zwischen diesen. Die Einmischung in Haus- und Küchenwesen ist kein unentbehrlicher Zug, er könnte auch einem zahmen Philister anstehen, hier, in die Einheit des Charakters aufgenommen, verstärkt er die Überzeugung, daß wir einen einzelnen Menschen vor uns haben. Die Lücke dagegen, die ich jener Stelle vorwerfe, besteht darin, daß ich zwar richtig sage, der Unterschied der Berechtigung dieser Momente im Schönen dringe ein erstens mit dem großen Grundgegensatze des Erhabenen und Komischen, zweitens durch die Hauptepochen der Völkerphantasie, drittens durch die verschiedenen Künste, viertens durch deren Zweige, daß ich aber die Hauptsache vergesse, nämlich auf die Lehre von der Phantasie an sich (nicht bloß der geschichtlichen) als auf die Hauptstelle zu verweisen, wo die Begriffe des Idealismus und Realismus zu erörtern sind. Das ist dann in diesem Abschnitt auch wirklich versäumt; es ist ja ein allezeit vorhandener Unterschied der Art der Begabung und Auffassung, um was es sich handelt, es gibt vermöge eines bleibenden, naturgemäßen Unterschieds eine mehr generalisierende und eine mehr spezialisierende, individualisierende Phantasie, sie macht sich in allen Zweigen aller Künste immer geltend. Die Unterscheidung Idealismus und Realismus war damals im allgemeinen Kunsturteil und in der Philosophie der Kunst noch nicht feststehend und geläufig wie jetzt; ich darf sagen, daß ich nicht unter den Letzten war, denen der Gegensatz in seiner Bestimmtheit und durchschneidenden kunsthistorischen Bedeutung

aufgieng, aber erst, als ich die Lehre von der Plastik schrieb, war ich mir ganz klar, legte diese Einsicht in § 603 des Buches nieder, benannte den Gegensatz: direkter und indirekter Idealismus — eine Bezeichnung, die ich noch heute für zweckmäßig halte, und flocht von da an diesen roten Faden durch die ganze Kunstlehre.

Reine Durchdringung des Gattungsmäßigen und des Individuellen ist Vollkommenheit. Harmonische Form ist Ausdruck der Vollkommenheit des Lebens in diesem Einzelnen und dadurch im Weltall, denn sie ist aus mangelloser Lebensfülle zu reinem Einklang geordneter Stoff. Damit man durch die Bestimmung „mangellos" nicht irre werde, setze ich nachdrücklich hinzu, daß hiedurch das Individuelle nicht aufgehoben wird. Zur Individualität gehören Mängel. Im Schönen werden die Mängel betont, die dem Individuum Kraft der Einseitigkeit und ebendadurch auch der Allgemeinheit geben. Das Vollkommene ist energisch individualisierte Gattung. Die Aufnahme dieses Begriffs habe ich schon im Buche gegen die Einwendungen Kants gerechtfertigt (§ 42). Gerade Kant, der den Begriff der innern Zweckmäßigkeit entdeckt oder (auf Aristoteles) wieder entdeckt hat, wagt es nicht, ihn zur Berichtigung des Wolffischen Begriffs der Vollkommenheit zu benützen und ihm so sein ästhetisches Bürgerrecht zurückzugeben. Die innere Zweckmäßigkeit des Lebens, in welcher zwecksetzendes Subjekt, Mittel und Ausführung nicht auseinanderfallen, in welcher also der Begriff wahrhaft auch Ursache seiner Realität ist, wirkt sich in ihrem Gebilde so aus, kommt so voll heraus auf die Oberfläche, daß der Zweck, also der Begriff sinnlich angeschaut und sinnlich verstanden wird, ohne ausdrücklich gedacht zu werden, daß also jenes Denken in Formen möglich ist, worauf eben das Schöne ruht. Ich schaue eine mangellos entwickelte menschliche Gestalt mit ganz hellem Wissen von ihrer Bedeutung an, ohne daß ich mir irgend begriffsmäßige Rechenschaft davon gebe, wozu Hand, Fuß usw. dient, wie Knochen, Bänder, Muskeln, Gefäße, Nerven, die sämtlichen Lebensprozesse zusammenwirken, dies Gebilde für sinnliche und geistige Zwecke zu bauen und zu bewegen. Der Zweckbegriff bedarf nicht des gedachten oder gesprochenen Wortes zu seiner Erklärung, sein Wort ist die Gestalt, worin er sich erreicht hat.

Was sich in individuellem Gebilde auswirkt, ist keineswegs

bloß der Naturzweck. Der Begriff des Vollkommenen läßt sich leicht auf die verschiedensten Gebiete des Schönen ausdehnen. Zunächst auf das Bild von Personen, Handlungen und Begebenheiten: die bildende Einheit ist hier der Charakter, der dem Leibe seinen Stempel aufdrückt, der Wille und sein ethischer Zweck, im größeren Ganzen hinter ihm und doch durch ihn tätig, die menschlichen Willensbestimmungen und Zufälle ineinander flechtend, die Weltordnung. Anders wendet sich die Sache da, wo der Künstlergeist in Formen, die sein Inneres nicht unmittelbar ausdrücken zu können scheinen, dennoch seinen Gehalt niederlegt. Die Erscheinungen, welche in einer Landschaft sich vereinigen, sind nicht ein Individuum von einem Naturzweck ausgewirkt, um das auszudrücken, was der empfindende Zuschauer und klarer noch der Maler in sie legt. An die Stelle des Naturzwecks tritt die bestimmte geschlossene Stimmung, welche mit der Kraft des Instinkts, also der organischen Lebenskraft ganz ähnlich, diese Summe von Erscheinungen verwendet, um in ihr, wie die Seele in ihrem Leibe, sich vollkommen auszusprechen ohne Worte. Ganz ebenso dienen die Ausdrucksmittel der Baukunst, der Musik, der Metrik dem, was sie ausdrücken sollen: sie verhalten sich zu einer geschlossenen Stimmung wie der leibliche Organismus zu der individuellen Seele und Geistigkeit, deren Bau und Ausdruck er ist. Überall ist das Schöne Vollkommenheit, d. h. mangellose Erscheinung eines Inhalts in einem Individuum, die nicht auf dem Wege getrennten Denkens des Zwecks und der Mittel entstanden ist, nicht auf diesem Wege erfaßt und wohlgefällig angeschaut wird, eine Erscheinung vielmehr, die entstanden ist aus einem Geiste, der im sinnlichen Stoffe ohne Überlegung das verrichtet und ausführt, wozu Überlegung zu gehören scheint. Dieses tiefe Wort des Aristoteles von der Natur habe ich schon mehr als einmal angeführt. Es gehört ganz besonders hieher. Der Geist, der im Naturstoffe, ganz ungetrennt, ganz eins mit ihm wirkt, ist plastisches Denken. Im Künstler gerade ebenso; Genie ist Geist als Naturkraft, gewiß nicht ohne eigentliches Denken, aber gewiß nicht durch dasselbe die Schönheit schaffend.

Weiter hat nun die Ästhetik schon in diesem Abschnitte vorzubereiten, daß allerdings auch Bilder des Unvollkommenen, ja

Verkehrten, daher des Disharmonischen, also Unschönen bis zum Häßlichen im Gebiete des Schönen auftreten. Dies kann ja an der Stelle schon nicht zurückgehalten werden, wo im Begriffe der Harmonie der des Kontrastes aufzuführen und hiemit das Erhabene und Komische vorzubereiten ist. Es muß daher schon hier der Satz aufgestellt werden, daß ein Bild der Vollkommenheit auch aus einem Bilde der Unvollkommenheit entspringen kann, ja daß es im Wesen des Schönen liegen muß, sich so zu teilen, daß zwei Seiten entstehen, auf deren eine ein verstärkter Akzent der Vollkommenheit durch die Unvollkommenheit der andern fällt. Das Gewitter erschiene nicht in seiner Herrlichkeit, die Leidenschaft nicht in der Großheit ihrer Energie, wenn sie nicht zerstörend wirkten, und Charakter wäre nicht Charakter, wenn er nicht durch Konflikte gienge. In der schon angeführten Kritik meiner Ästhetik führt daher Cherbuliez einen Fehlhieb, wenn er sagt: eine arme, hohle, krumme Weide, trauernd an einer dunkeln Pfütze, wolle ihm schöner scheinen als das ewige Prototyp des Baums. Dies ist recht ein Beispiel, wie man „die Idee“ im Schönen mißverstanden hat. Cherbuliez hat in diesem Bild ein Ganzes im Auge, das landschaftlich die süßen Reize der Schwermut mit sich führt. Die Schönheit der Melancholie ist hier „die Idee“, der Gehalt; sie fordert es, daß manche Teile ihre Naturgattung gerade sehr unvollkommen darstellen; Licht, Luft, Farbe wirken mit den bestimmteren Naturgebilden zusammen, um diesen positiven Inhalt, das Süße, was in den Gefühlen des Vergehens liegt, den Reiz der Schwermut zur Erscheinung zu bringen. Man sieht auch hier, wie verwickelt, einseitig, vielwendig alle ästhetischen Grundbegriffe sind, wie behutsam daher mit ihnen umzugehen ist.

Diese Bemerkung gegen Cherbuliez führt mich gerade recht zu dem Begriffe des Idealisierens, den mein französischer Kritiker aus der Ästhetik austreiben will. Daß der Akt, wodurch Schönes entsteht, ein idealisierender sei, ist im Bisherigen überall nicht nur vorausgesetzt, sondern mehr als einmal, ja, obwohl nicht mit demselben Worte, schon auf dem ersten Schritt ausgesprochen. So auch jetzt wieder mit dem Begriffe: Vollkommenheit. Sie wird ja nicht vorgefunden, sie wird erzeugt, erschaffen. Und dies faßt sich eben mit dem Anfang zusammen: die ideale Anschauung schaut in das

Objekt hinein, was nicht in ihm ist. Ich glaube, daß meine Ästhetik es an dem Nötigen nicht hat fehlen lassen, diesen Begriff richtig zu bestimmen, gegen Mißverständnisse zu schützen. Auf diesen neueren Angriff, der den Begriff des Ideals, der Idealisierung als einen platonisierenden bekämpft, will ich dennoch mit einigen Bemerkungen eingehen.

Vorerst ein Wort über den Vorwurf des Platonismus. Platonismus ist: die Idee hypostasieren, als wäre sie ein Ding für sich außer und neben den Individuen, in denen sie wirklich ist. Wenn man sagt: kein einzelnes dieser Individuen stellt sie rein dar, ihr reines Bild muß erst in sie hineingeschaut werden, so will man ja aber damit nicht aussprechen, daß sie inzwischen irgendwo in einem raumlosen Raum („überhimmlischen Ort") sich aufhalte; könnten wir alle ihre Individuen in allen Räumen und Zeiten zusammennehmen und vor uns stellen, so hätten wir sie ganz gegenwärtig. Da wir dies nicht können, so holt die Phantasie aus einem ihr vorschwebenden Bilde die Züge, die dem gegebenen Individuum zur Vollkommenheit fehlen. Das Eigentümliche ist, daß wir dies Bild nie geschaut haben, daß es ohne die Anregung eines wirklich angeschauten Gegenstandes nicht in unserem Innern sich erzeugt, während wir es doch diesem Gegenstande nicht verdanken. Wer dies bestreitet, hat es nicht bloß mit Plato, sondern ebenso mit dem reinen Idealrealisten Aristoteles zu tun, der gewiß nicht tadelnd, sondern lobend von Sophokles sagt, er stelle die Menschen dar nicht wie sie sind, sondern wie sie sein sollen, und der von der Dichtkunst jenes tiefe, so oft wiederholte Wort sagt, sie sei philosophischer als die Geschichte. Unter dem: „wie sie sein sollen" versteht aber Aristoteles gewiß keine abstrakten Gattungsschemen; er denkt an Heldennaturen mit der Kraft der Einseitigkeit, an Handlungen, die zunächst einzelne Fälle mit der Farbe der Zeit- und Ortsbestimmtheit, darin aber das darstellen, was alle Herzen als allgemeines Menschenlos rührt und erschüttert, und er weiß sehr wohl, daß so weder die Geschichte, noch der erste, halb ideale Auszug aus der Geschichte, die Sage, dem Dichter den Stoff entgegenbringt.

Cherbuliez rückt mir eine Äußerung über die Vittoria von Albano, das berühmte unerreichbar schöne Modell in Rom, als Widerspruch auf. Ich sage (§ 380, Anm. 1), auch an dieser Schönheit haben

die Künstler nicht alle Formen so brauchen können wie sie waren, denn „diese Vittoria war eine einzelne Schönheit und das genügt. Das Individuum kann nicht absolut sein, mehr brauchen wir nicht zu wissen.“ Die Stelle kann gegen mich benützt werden, weil sie allerdings ungenau ist. Ich spreche von Individualität überhaupt, wo ich von empirischer Individualität hätte sprechen sollen, und so entsteht der Schein, als habe ich das abstrakte Gattungsideal im Sinne. Das empirische Individuum stellt auch sich selbst, stellt die Form, welche die Gattung in ihm angenommen, nicht rein dar; es „schwankt zwischen seinem Urbild und Zerrbild,“ sagt Schleiermacher. Zudem aber ist gerade bei diesem Beispiel eine wichtige Unterscheidung geltend zu machen, welche in anderem Zusammenhang schon oben berührt wurde, aber weiterhin ausdrücklich und nachdrücklich noch aufgenommen werden muß, und welche in meinem Buche nicht an bestimmter Stelle mit Schärfe herausgestellt ist. Bei dem Modell, das der Bildhauer gebraucht, sind es einerseits und vorherrschend die plastischen Formen, um die es sich handelt und für die man keine oder wenig Individualität, mehr nur Gattungsschönheit fordert. Andererseits wird es sich mehr oder minder allerdings auch um den Charakterausdruck, vornehmlich in den Formen des Kopfes, handeln; hier verlangt man nicht, ja man wünscht nicht ebenso streng gattungsmäßige Schönheit, wiewohl natürlich in der Skulptur mehr als in der Malerei. In der genaueren Prüfung des Modells, wie die nachahmende Arbeit sie mit sich bringt, wird der Künstler beide Seiten der Schönheit, wie überraschend sie ihm entgegenkam, immer mangelhaft und der ergänzenden Phantasie bedürftig finden. Vittoria war z. B. klein, ein plastischer Mangel; ihr Kopf schien die verschiedensten Ideale in sich zu vereinigen; das Staunenswerte war eben die Vereinigung, aber scharf geprüft konnte doch keins in dieser Vereinigung nach allen Teilen befriedigend erscheinen, und der plastisch edle Kopf konnte überhaupt nicht jene Tiefe des Ausdrucks haben, die nur da ist, wo ein gewisser Grad von Unregelmäßigkeit die Linie des Formenadels mit zartem Striche durchbricht. Es ergibt sich aus unserer Unterscheidung, die weiterhin auch wieder auf den Gegensatz der Stile zurückführt: das Schöne hat verschiedene Schichten, Lager oder wie man es nennen will; gewöhnlich braucht man den Ausdruck schön in engerer

Anwendung von der ersten Schichte, man meint gattungsmäßig reine Formen, ruhige Harmonie der Linien, Farben, Töne; aber es entsteht große Verwirrung, wenn man die zweite, das Charakteristische, vom Begriff des Schönen ausschließt. Sieht man ein Bild von Johann van Eyck, von A. Dürer, so mag man sagen: die Schönheit fehlt oder ringt sich nur kümmerlich an einzelnen Stellen heraus; aber man tut gut, sich zu verbessern mit den Worten: die gattungsmäßige Formenschönheit fehlt, aber die Charakterschönheit, die Ausdrucksschönheit ist in voller Energie und Tiefe da (von der Farbenschönheit, wie sie sich in einem van Eyck, Memling, Zeitblom mit harter Formgebung vereinigt, hier zu schweigen).

Genug, mir denkt die Seele nicht an jene „Quintessenzen", vor denen Cherbuliez warnt und die Mephistopheles ironisch dem Faust empfiehlt: „Assoziiert euch mit einem Poeten, laßt den Herrn in Gedanken schweifen und alle edeln Qualitäten auf euren Ehrenscheitel häufen: des Löwen Mut, des Hirsches Schnelligkeit" usw.

Cherbuliez sagt, wie ich auch sage, der Gegensatz zwischen Idee und Individuum, diese Antinomie, sei von der Natur gelöst in der Erscheinung der Schönheit. Er fügt unrichtig hinzu, mit dieser Lösung begnüge sich die Kunst, ihre Aufgabe sei nur die Ablösung der Oberfläche (apparence), die er geistreich eine divine frivolité nennt. Woher kommt es denn, daß wir einige Individuen in der Wirklichkeit schön, andere minder schön, unschön, häßlich finden? Woher anders als daher, daß wir etwas in uns tragen, was ein Maßstab der Kritik ist, woran wir die Natur messen? Und wird auch das scheinbar Schöne der Natur vor diesem Maßstabe ganz standhalten, da es doch die empirische Existenz mit den Wunden des störenden Zufalls notwendig heimsucht? Soll das wahrhaft Schöne in einem mechanisch treuen Abbild, einer Photographie — zwar nicht einmal diese ist ein solches — bestehen? Doch wohl nicht, nun und dann wird es doch darauf hinauskommen, daß die Lösung des Gegensatzes, welche die Natur bereits vollzogen, von der Phantasie und Kunst einer — man verzeihe den prosaischen Ausdruck — Revision unterzogen wird. Die Revision habe ich an einer Hauptstelle meiner Ästhetik in Verwendung eines Gedankens von Kant eine verhüllte Division genannt. Cherbuliez wirft ein:

von jedem Gegenstand gäbe es nur eine Division, nur ein Ideal; zwei Künstler, die denselben Stoff behandeln, könnten nur einen Quotienten herausbringen. Bleiben wir bei der Division, — es war eben auch ein Versuch, dem Geheimnis des Prozesses der Phantasie näher zu kommen, den ich Jedem gern preisgebe, der etwas Besseres weiß, — warum soll der Stoff nicht eine Fülle von Stoff sein können, wovon sich gemäß seiner Geistesform der eine diesen, der andere jenen Komplex herausgreift, um mit ihm diesen Akt der Ausziehung vorzunehmen? Die Natur, die Qualität des ganzen Stoffs läge doch in jedem dieser Komplexe, und wie man von verschiedenen Punkten einer Peripherie in ein Zentrum vordringen kann, so würden doch die verschiedenen Auffassungen zu denselben Grundzügen vordringen. Raffael und Michelangelo behandeln den Moses; jener stellt ihn in ruhiger, schöner Würde dar (in der Disputa), dieser in erhabenem Zorne (in der bekannten Grabmalstatue): Beides ist doch Moses, der große Gesetzgeber des israelitischen Volkes.

Endlich sucht Cherbuliez mich ad absurdum zu führen: auch Bilder des Leidens verlangen Idealisierung, also Ideal der Schwindsucht, der Apoplexie, der Gicht! Ebenso ganz Geringfügiges (wie es die Niederländer lieben): Ideal einer verzinnten Schüssel, eines Bratspießes, Ideal der Trunkenheit, der Kneipenschlägereien; oder Tanzkunst — Vestris — das Ideal eines entrechat! Ei ja freilich! Warum denn nicht? In einem Gemälde braucht der Maler einen sterbenden Kranken, in einem Lustspiel der Dichter und Schauspieler einen Podagristen, und wo er immer diese Erscheinungen in der empirischen Wirklichkeit ansieht, findet er Ekelhaftes, Lächerliches, wo der hohe Ernst, findet er Ernstes, wo das Lächerliche hingehört, findet er zwischen den Zügen, die bezeichnend zum Ganzen wirken, solche, die in diesen Zusammenhang nicht taugen, die einfach stören; so verhält es sich auch mit der Trunkenheit, der Rauferei, ja selbst für Schüssel und Bratspieß muß sich Teniers, Ostade das passendste Exemplar aussuchen, und auch an diesem kann er nicht Alles brauchen, so wie er es sieht. Das entrechat nun betreffend: mir scheint, mein Gegner schlage wirklich ein solches, das ein Ideal von entrechat zu nennen ist. Er springt vom Boden, auf dem die ästhetischen Fragen sich ausfechten, mit einem schnellenden Ruck in die Höhe und löst das Rätsel durch die Entscheidung: non! l'art n'est

pas l'idéal; l'art est une révélation, elle nous revèle les choses telles que le génie les a connus. Also Offenbarung! Es gibt nun zwar kein Ideal, aber Offenbarung der Schwindsucht, Apoplexie, Gicht, Trunkenheit, Kneipenrauferei, des Bratspießes und des entrechat. Im Ernste: was ist gewonnen? Woher nimmt die Phantasie die Formen für ihre Offenbarungen? Doch aus der Natur! Was tut sie damit? Sie durchdringt sie mit Geist und das ist doch wohl immer ein Umschmelzen, ein Läutern. Merkwürdigerweise aber findet sich der Gegner des Ideals, wenn er von seinem Luftsprung wieder auf die Füße kommt, — da, wo wir stehen. Es fallen mir da ein paar Stellen ein aus des Verfassers hübscher, nur etwas zu ausgedüftelter Kunstnovelle: A propos d'un cheval; sie lauten: l'art n'est pas que la nature concentrée; — la poésie, la sculpture et la peinture se proposent non d'embellir ce qui est, mais de le résumer; — l'artiste nous présente dans ses oeuvres le tout en raccourci. Sind das keine Quintessenzen? Keine Divisionen? Und wenn dabei die Dinge ja doch nicht gelassen werden, wie sie sind, warum soll dies kein Verschönern sein? Freilich nicht immer ein Verschönern im Sinne der direkten, ebensogut auch im Sinne der indirekten Idealisierung; wer diese Unterscheidung im Auge behält, wird sich weniger leicht verwirren in der Frage der Umbildung, die aller Stoff im Schönen erfährt.

Es ist hier nicht der Ort, auf eine Empfindlichkeit meines Rezensenten einzugehen. Er nimmt mir übel, daß ich die romanischen Literaturen zu wenig bedacht habe, wirft mir deutsche Selbstgefälligkeit vor. Ich kann mich gewiß der vielen Stellen, wo von Franzosen, Italienern, Spaniern die Rede ist, nicht genug erinnern, um zu wissen, mit wie viel oder wie wenig Schein der Vorwurf solcher Ungerechtigkeit gegen mich erhoben wird. Dem komischen Talente der Franzosen wollte ich nichts vergeben; manchen Zweigen ihrer Lyrik ebensowenig. Daß sich in den ernsten und hohen Stil nur zu oft Rhetorik, etwas Theatralisches einmische, durfte nicht verschwiegen werden. Nicht aber brachte es meine Aufgabe mit sich, diese geistreiche Nation in dem Gebiet aufzusuchen, wo, wie mir scheint, die Fülle ihrer Schätze liegt: in ihrer prosaischen Literatur. Ihre neuere Malerei glaube ich an manchen Stellen nach Verdienst gewürdigt zu haben. Übrigens schwebt etwas zwischen den Fran-

zosen und uns Deutschen, was sich unbewußt wohl auch in meinen Ton mitunter schon eingeschlichen haben mag. Es liegen zu viele Schlachtfelder, schwimmt zu viel vergossenes Blut zwischen uns: das mag wohl auf beiden Seiten das Urteil etwas färben und trüben. Der französische Schweizer kann das nicht leicht mitfühlen. — Besonders übel aber nimmt mir Cherbuliez, daß sein Liebling Ariost nicht der meinige ist und daß er samt allem romantischen Epos bei mir tief unter das Nibelungenlied zu stehen kommt — „cette oeuvre par trop barbare et quelque peu disputable“. Da muß ich nun aber bekennen, daß es mir heute noch scheinen will, der einzige Hagen könnte den ganzen Ariost zwischen Daumen und kleinem Finger zerplätschen.

Überblicken wir nun in Kürze unseren bisherigen Weg und fassen die Resultate zusammen. Wir sind von der Anschauung ausgegangen, haben die ästhetische Anschauung von jeder anderen unterschieden als geistig inhaltsvollen sinnlichen Akt, der von einem absoluten Wohlgefallen, einer idealen Lust begleitet ist, weil er im Einzelnen das Bild des harmonischen Weltalls schaut. Wir haben dann entwickelt, was in dieser erfahrungsmäßigen Aufstellung enthalten ist. Der Gegenstand wird rein auf die Form angesehen und rein abgesehen wird vom Stoff. Es wurde zuerst untersucht, was in der Ästhetik Stoff heißt, und von zwei anderen Bedeutungen streng unterschieden die Bedeutung: Inhalt, Gehalt. Nimmt man das Wort in diesem Sinn, so wird von Stoff nicht oder nur in dem Sinn abstrahiert, daß er von der Form schlechterdings nicht getrennt, nur künstlich unterschieden wird. Durch dieses Absehen wird der Gegenstand zum bloßen Schein, zum bloßen Bilde. Dies ist die erste, negative Bedeutung des Formbegriffs. Wir suchten hierauf die positive Bedeutung und überblickten nun zuerst den Umfang der erscheinenden Stoffwelt, in welcher die Form sich zu betätigen hat (wobei auch auf Seiten des Anschauenden die auffassenden Sinne zur Sprache kommen mußten, die im Gebiete des Schönen allein berechtigt sein können): Körper im Raume, vom Licht aufgezeigt — Gesichtssinn; Farbe, den Übergang zur Zeitform, Bewegung, Ton einleitend — noch Gesichtssinn, dann Gehörssinn; nicht übergangen durfte die Einbildungskraft werden, die innere Sinnlichkeit, deren Gegenstand Handlungen sind, die sich zeitlich

im Raume bewegen. Nun war der Formbegriff bestimmter aufzufassen und in die Momente zu verfolgen, die er enthält: Begrenzung, Maß, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion und — das bedeutendste, alle andern in sich aufnehmende — die Harmonie, d. h. die lebendig bewegte Einheit, die wie das Blut durch den Körper durch das Ganze strömt. Wir sahen, daß alle diese Seiten, Momente der Form, ebensosehr mathematisch bestimmbar als auch mathematisch unbestimmbar sind, daß sie von der Formel sich fassen lassen und sich ihr alsdann wieder entziehen wie nach dem Evangelium der Erlöser, der durch das Gedränge von Freund und Feind unsichtbar hindurchgeht. Überall war als Träger der ihm immanenten Form geschlossenes individuelles Leben vorausgesetzt. Die besondere Natur der Musik, wo es sich anders zu verhalten scheint, veranlaßte eine vorläufige Betrachtung, die auf einen Begriff des Symbolischen führte, welcher auch sonst öfters berührt, aber stets der näheren Erörterung vorbehalten wurde. Es wurden nun die Momente unterschieden, welche der Begriff der Harmonie umfaßt, wobei der Kontrast und seine Lösung als das wichtigste hervortrat. Dann mußte gefragt werden, ob der Begriff des Schönen und der Begriff der Harmonie, des Einklangs in Verhältnissen sich decken, ob jenes durch diese definiert werden könne. Es wurde verneint, bei diesem Anlaß wieder auf die Begriffe Inhalt und Form eingegangen und nachdrücklich betont, daß jener in dieser schlechthin mitgesetzt sei. Der Ausdruck Idee wurde gegen Mißverständnisse verteidigt. In ihr sind die Begriffe: gattungsgemäße Wahrheit und Individualität enthalten; die Vereinigung beider, das der Idee adäquate individuelle Dasein ist Vollkommenheit; es mußte diesen drei Bestimmungen, so vielfach sie im früheren Gange schon berührt waren, noch eine ausdrückliche Beleuchtung gewidmet werden; und weil der Begriff Ideal, Idealisieren stets auf neue Gegner stößt, wurde derselbe hier noch besonders aufgenommen, obwohl er schon in den ersten Sätzen, von denen die ganze Kritik ausgieng, enthalten ist und man ihm eigentlich auf jedem Schritte einer Wanderung im ästhetischen Felde begegnet; der Ort war hier, weil die Vollkommenheit nie im Gegenstande liegen kann.

Die Definition ist bekanntlich von sehr bedingtem Wert. Entweder sie ist kurz und dann kommt es darauf an, ob man sie so

versteht, wie der sie verstanden wissen will, der sie aufstellt, und dessen wird er nur bei denjenigen versichert sein, welche die ganze Auseinandersetzung kennen, die in ihr auf den kürzesten Ausdruck gebracht ist, denn dieser Ausdruck wird immer in Worten bestehen, die vieldeutig sind, deren Verhältnis zum Begriff nicht das der zwingenden Notwendigkeit ist. Oder sie ist lang und dann immer noch nicht lang genug, denn sie ist dann ein Versuch der Zusammenfassung, der sich auf Auseinandersetzung einläßt und der daher in diese hineingezogen wird. Sage ich: das Schöne ist die inhaltsvolle harmonische Form, so ist es guter Wille des Lesers, ob er mit dieser Bestimmung mit enthalten wissen will: erstens die Anschaulichkeit, die Sinnenfälligkeit, denn es gibt inhaltsvolle Formen, denen sie fehlt, wie wir gesehen haben; hiemit zweitens die Erscheinung eines frei lebendigen Individuums, in welchem Individualität und Gattungsmäßigkeit sich decken; drittens die Abstraktion vom Stoff als solchem, die Verwandlung des Gegenstandes in reines Scheinbild, die Interesselosigkeit; viertens die Bedeutung des Bildes, wonach es ein Spiegel der Weltharmonie ist, daher im Eindruck ideale Lust mit sich führt und allgemein und notwendig gefällt. Man vermißt in dieser kurzen Definition am meisten die subjektive Seite im Wesen des Schönen, den subjektiven Akt, wodurch es entsteht und in welchem es genossen wird. Die Kantische Definition: schön ist, was ohne Begriff und ohne Interesse allgemein und notwendig gefällt, wäre demnach, scheint es, vorzuziehen; aber wie sehr bedarf sie der Ergänzung nach der objektiven Seite, denn das Wesentliche der Beschaffenheit des Gegenstands, die harmonische Form, darf doch in der Bestimmung nicht fehlen, mag immer diese Beschaffenheit auch dem subjektiven Akt ihre eigentliche Entstehung verdanken. Darf man so starken Zuschuß, so viel Hinzudenken voraussetzen, so will mir meine alte Bestimmung: das Schöne ist die Idee in sinnlicher Erscheinung, selbst jetzt, nachdem ich manche Lücken meiner Begriffsentwicklung bekannt habe, gar nicht so schauderhaft vorkommen. Ich lasse mir es gern gefallen, wenn man sagt: da du jetzt erkennst, daß du früher versäumt hast, den Begriff der Form an der rechten Stelle genügend festzustellen und auseinanderzusetzen, und da du zwar unter Form nur die inhalts- oder ausdrucksvolle Form verstehst, nach deiner eigenen Einsicht aber der Weg von außen nach

innen, nicht von innen nach außen geht, so darf nicht die Idee, sondern muß der Sinnenschein das Subjekt im Satze deiner Definition bilden, also: das Schöne ist die sinnliche Erscheinung oder der Sinnenschein der Idee. Ich lege jedoch nicht viel Wert darauf. Der Einwurf ist richtig, wenn man unter Idee, wie ich allerdings tue, den Lebensgehalt, augenblicklich unterschieden von seiner Erscheinung, sich denkt. Hegel aber, von dem diese Definition ausgeht, versteht unter Idee den vollkommen realisierten Lebensgehalt (den verwirklichten Begriff), das harmonische Weltall, und das Wort in diesem Sinne genommen, kann die Definition so übersetzt werden: das Schöne ist ein auf einen einzelnen sinnenfälligen Gegenstand geworfenes Bild der sonst nicht anschaulichen, nicht sinnenfälligen, sondern nur im Denken zu fassenden Weltharmonie. Hilft man der Wolffischen Definition: das Schöne ist ein Anschein der Vollkommenheit, aus den Mitteln der modernen Philosophie freundlich nach, so besagt sie dasselbe und empfiehlt sich gar nicht übel. In § 53 sage ich: das Schöne kann nunmehr bestimmt werden als eine Vorausnahme des vollkommenen Lebens oder des höchsten Guts durch einen Schein. Tut man mir nur den kleinen Gefallen, das „Voraus" nicht grob zeitlich zu verstehen und übrigens den Zusammenhang zu lesen, so hoffe ich, daß man selbst mit dieser Bestimmung sich versöhnen kann. Etwas entwickelter erscheinen die zugrunde liegenden Begriffe in der Definition von Rosenkranz (Ästhetik des Häßlichen Seite 11): das Schöne ist die Idee, wie sie im Elemente des Sinnlichen als die freie Gestaltung einer harmonischen Totalität sich auswirkt. „Frei": darin faßt sich der Begriff der Selbständigkeit des individuellen Lebens mit dem Begriffe der Zufälligkeit zusammen, auf der sie ruht, mit der sie sich stets verschlingt und die sie stets verarbeitet. Es scheint zweckmäßig, diese Bestimmung in die Definition aufzunehmen, allein man kann auch einwenden, sie klinge zu ethisch und es wäre daher besser, einfach den Begriff der Individualität dafür zu setzen. Dann mag man etwa sagen: das Schöne ist das Scheinbild eines Individuums, das in harmonischer Form einen bestimmten Lebensgehalt eigentümlich und vollkommen veranschaulicht, dadurch die Vorstellung der Harmonie des Weltalls und somit eine ideale Lust hervorruft, die als gegründet im menschlichen Wesen eine allgemeine

und notwendige ist. Sieht man diese weitläufige Definition näher an, so fehlt es doch wieder an allen Enden. Ist einmal so viel gesagt, so sollte noch viel mehr gesagt sein. Zum Beispiel: das Individuum muß eine Lebensfülle haben, wodurch es zum Menschen in Beziehung tritt, ihn als verwandt anspricht, der Mensch will und muß im Schönen sich selbst finden: das sollte irgendwie ausgedrückt sein; ferner: das „allgemein und notwendig gefällt" steht zu nackt da; man vermißt das Kantische „ohne Begriff" und fragt sich, ob in den Worten „Scheinbild" und „veranschaulicht" dies und die Wahrheit, daß das Schöne durch einen idealisierenden Anschauungsakt entsteht, merkbar genug niedergelegt ist. So bestätigt sich, was ich von längeren Definitionen gesagt habe: die Zusammenfassung will immer in die Auseinandersetzung verlaufen. Oben habe ich unterwegs einmal gesagt: das Schöne ist das in sich selbst gespiegelte, im Spiegel verklärte Leben; damit wären wir wieder in der Kürze, aber durch Bild, nicht durch Begriff; als bildlich kurzer Ausdruck aber, meine ich, habe die Wendung etwas Zweckmäßiges und Einleuchtendes.

Die nächste Aufgabe wäre nun, die subjektive Seite des ästhetischen Aktes bestimmter ins Auge zu fassen. Ich habe schon zu Anfang gesagt, daß dies geschehen müsse; denn die betreffenden Stellen meines Buchs sind mangelhaft, sind zu negativ; ich bin überall mehr beschäftigt, jede „stoffartige" Wirkung, jedes Interesse abzuweisen als zu untersuchen, in welchem Sinne die Gefühlsbewegung, die durch den Inhalt hervorgerufen wird, vielmehr ebensowohl zuzulassen als abzuweisen sei. Die Folge meiner Unterlassung ist, daß ich mich in Widersprüche verwickle; denn ich spreche an gar manchen Orten stark genug von der tiefen Erschütterung des ganzen Menschen durch das Schöne, Erhabene und namentlich das Tragische, wie von der entgegengesetzten Schüttlung durch das Komische, und ich vergesse, mich zu fragen, wie diese Stellen mit der strengen Abweisung jedes pathologischen Eindrucks stimmen. „Ebensowohl zuzulassen als abzuweisen": damit ist nur das Zwielicht der Sache selbst bezeichnet. Das Schöne regt alle sympathetischen und alle egoistischen Gefühle des Menschen, alle sittlichen und sinnlichen Triebe und wie den Willenstrieb so den Erkenntnistrieb überall und notwendig in ihrer Tiefe und Fülle auf und es nimmt

ihnen zugleich ihren Stachel, ihre Unfreiheit, ihre unbefriedigte Spannung auf unerreichte Zwecke, löscht ihr Feuer, verwandelt es in ein nicht zündendes Licht.

Ehe ich aber auf diesen Punkt, soweit es einer Kritik obliegt, eintrete, muß ich mich meines nur zu lang schon harrenden Retardats erinnern. Ich habe an mehreren Stellen von einer besonderen Art der Symbolik gesprochen, durch welche allein es zu erklären sei, daß abstrakte Formen, die kein individuelles Leben darstellen, wie ästhetische, d. h. inhaltsvolle Formen wirken. Es handelt sich von einem eigentümlichen, dunkeln, bewußtlosen, naturnotwendigen und doch freien Symbolisieren. Die Ästhetik darf die Erörterung dieser psychologischen Erscheinung nicht auf die Lehre von der Phantasie verschieben, obwohl in dieser die in Rede stehende Form wieder aufzuführen ist; sie darf es darum nicht, weil der erste Teil, die Lehre vom Schönen, schlechthin verlangt, daß der eben genannten Aufgabe genügt werde. Gefallen abstrakte, mathematisch kalkulable Formen ohne symbolische Beziehung auf einen Inhalt, so hat der Formalismus Recht, die Grundbestimmung des Schönen als inhaltsvolle Form ist nichtig. Ich habe den Begriff des Symbolischen sogar erst in der Geschichte der Phantasie (§ 426) aufgeführt und ich habe ihn zu eng gefaßt. Objektiv habe ich ihn beschränkt auf Inhaltsausdruck durch Bilder aus der unpersönlichen Welt, subjektiv auf das unfreie völlige Verwechseln des Bildes mit der Bedeutung, wie solches den Naturreligionen eigen ist, die nicht ernstlich zum Mythus, d. h. zur Personifikation des Weltinhalts fortschreiten. Personifikation eines Gedankens führe ich erst unter den Begriffen des Mythus und der Allegorie auf. Daß dies mit dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nicht stimmt, wußte ich wohl; ich glaubte, es komme der Schärfe der Unterscheidungen zugut, wenn ich von ihm abweiche. Allein es bedarf eines Namens für eine g a n z e, verschiedene Formen umfassende Art des Phantasieverfahrens; er fehlt in meinem Buch; der Sprachgebrauch nennt auch die Personifikation, die mythische und die allegorische, symbolisch. Es wird besser sein, ihm zu folgen und den Namen symbolisch auf a l l e einschlagenden Formen auszudehnen. Das Gemeinschaftliche aller Formen, die dieses Gebiet einschließt, ist dies, daß das Bild und der Gedanke (der darum nicht förmlich gedacht sein muß), daß Form

und Inhalt sich nicht einfach decken, daß die Erscheinung, die Form Bild ist im Sinne des bloßen Bedeutens. Eigentlich soll im Schönen die Erscheinung, die Form nicht bedeuten, sie soll nichts wollen, als sich selbst aussprechen. Ein Löwe bedeutet nicht die Großmut, er ist eben ein Löwe und der Inhalt seiner Formen einfach die bildende Naturkraft in dieser Art der Gestaltung, mit diesen äußern und innern Eigenschaften; Faust bedeutet nicht die strebende Menschheit, sondern ist ein Individuum mit aller Vielseitigkeit eines bestimmten Menschen, und nur weil unter allen seinen Zügen das überstürzt idealistische Streben hervorsticht, wird er uns zum Allgemeinbilde dieses Dranges, der durch die Menschheit geht; es ist der Drang seiner eigenen Seele, die Bedeutung ist sein eigenes Selbst, also nicht bloße Bedeutung. Man darf sagen: Faust ist die strebende Menschheit, wofern man es in diesem Sinne sagt.

Nun ist aber zu zeigen, daß dem Bewußtsein selbst, das symbolische Bilder erzeugt und festhält, die Einsicht in das bloß Symbolische seines Verfahrens sich verhüllen kann. Entweder ganz, schlechthin, oder — wenn der Ausdruck: halb zu arithmetisch klingt — sagen wir vorerst: in schwebender Weise mit Vorbehalt der freien Unterscheidung. Dies wird näher erklärt werden; zuerst ist das Symbol des ganz verhüllten Bewußtseins für sich hinzustellen und auszuscheiden: es handelt sich hier von historischen Formen, die nicht der reinen, freien, sondern der religiös bestimmten Phantasie angehören. Diese historischen Formen des Symbols sind: erstens das Symbol in dem engen Sinne, wie ich es in meinem Werke genommen habe (§ 426): reine Verwechslung eines unpersönlichen Bildes mit dem, was es bedeuten soll; der Apis bedeutet durch die Stärke des Stiers die Urkraft, durch sie und die Blässe auf der Stirn die Sonne, er bedeutet auch den Nil, doch Sonne und Nil sind selbst wieder Symbole der Urkraft; der Ägypter war sich aber durchaus nicht bewußt, daß er bloß verglich, sondern verwechselte einfach und so ganz, daß er den Apis göttlich verehrte. Das Symbol in diesem Sinn ist ein Suchen einer Sprache für Gedanken über das Weltgeheimnis; es ist Notersatz für das Wort und das Bewußtsein bleibt im Bilde hängen, ohne den Gedanken, für den dieses als Äquivalent des Wortes dienen soll, herausziehen und dem

Bilde selbständig gegenüberstellen zu können. Die zweite, ungleich höhere der historischen Formen ist der Mythus: das Bild ist persönlich, die Weltkräfte werden personifiziert; aber das Bewußtsein weiß nicht, daß es nur personifiziert, es gaubt an die Götter als an wirkliche Wesen. Jetzt wird das Symbol im ersten, engsten Sinne des Worts „degradiert", wie Hegel treffend sagt und auseinandersetzt, es wird als Attribut beigegeben und die Bedeutung ist nicht mehr bloße Bedeutung, sondern wohnt dem Gott als seine eigene Seele wirklich inne als die stärkste unter den Eigenschaften eines menschlich mannigfachen und vieltönigen inneren Lebens und zugleich in den Körperformen, Bewegungen, Taten lebendig ausgesprochen. Der Glaube aber, daß solche Wesen existieren, ist unfrei und liegt außerhalb des rein ästhetischen Gebiets. Erwuchs auf diesem Boden dennoch freie Schönheit, so begann eben damit auch die Lösung dieser Gebundenheit und war die Kunst — wie ich anderswo gezeigt — ebensowohl eine Verräterin als eine Dienerin der Religion.

Für uns sind die Götter, wenn wir sie verwenden, frei ästhetische Scheinbilder. Hiemit bekommt das Symbolische eine andere, neue Bedeutung. Es gibt ein ästhetisch freies symbolisches Verfahren. Hier ist keine Verwechslung, kein religiöser Glaube an vorgestellte Personen, der rein ästhetische Standpunkt des Scheines, des idealen Spieles ist der bestimmende. Dennoch ist noch einmal zu unterscheiden zwischen einem dunkeln, aber innigen und einem hellbewußten, zunächst wirklich auf dem Reflexionswege vorgehenden Verfahren. Hier ist der Punkt, um den es sich handelt. Daß ich diese Unterscheidung vergessen habe, darin besteht die bereits zugestandene Lücke meiner Ästhetik. Ich bezeichne die Ausdrucksweise der Architektur als symbolisch (§ 561), ohne die besondere Form des Symbolischen, die hier zugrunde liegt, vorher an den rechten Stellen aufgeführt und besprochen zu haben; in der Lehre vom Naturschönen erkläre ich die ästhetische Wirkung aller unorganischen Erscheinungen, namentlich des Lichts, der Farbe, auch des ersten Organischen, der Pflanze, also des ganzen Landschaftsgebiets aus einem ahnenden Leihen, einem unbewußten Unterlegen von Seelenstimmungen, und das ist doch nichts Anderes als die Art des Symbolisierens, die hier zur Sprache

kommt; in der Lehre von der Musik, wo sie reiner als irgendwo in Wirkung tritt, liegt mir das bezeichnende Wort jeden Moment auf der Zunge und löst sich nicht von ihr. — Es handelt sich also bei dieser Form von Bildern aus dem Gebiete des unpersönlichen Lebens; sie ist ganz analog der oben zuerst erwähnten historischen, religiösen Form des Symbols, dem Symbol im engsten Sinne des Worts, das einen unpersönlichen Gegenstand mit seiner Bedeutung in der Weise dunkler Verwechslung zusammenbindet. Unpersönliches kann stets nur uneigentlich durch einen Vergleichungspunkt einen menschlich ansprechenden Inhalt ausdrücken, das Tier steht uns durch sein seelisches Leben schon nahe, voll und ganz aber bringt dem Menschen der Mensch sein Inneres entgegen. Verknüpfung von Bild und Inhalt durch bloßen Vergleichungspunkt ist eigentlich nur ein äußerliches Zusammenhalten. Beide decken sich nicht; das Bild hat noch viele andere Eigenschaften außer dem Vergleichungspunkt, der Inhalt könnte in andern Bildern auch ausgedrückt werden. Allein das Äußerliche des bloßen Zusammenhaltens, das wir, die Reflektierenden, als solches erkennen, kann in dem dunkel ahnenden Seelenleben, worüber wir reflektieren, wäre es auch unser eignes in einer andern Stunde, recht wohl als ein inniges Ineinsfühlen des Bildes und des Inhalts auftreten; dies Ineinsfühlen ist historisch die völlige Verwechslung, die in den Naturreligionen das Symbol schafft; es tritt aber auch als bleibende, im Wesen der Phantasie allgemein menschlich begründete, psychisch notwendige Form auf. Wie unterscheidet sich nun diese Form von jener dunkeln Verwechslung? Dadurch, daß die Freiheit, die Einsicht in das eigene Verfahren als ein bloß vergleichendes vorbehalten bleibt. Ich weiß keinen andern Ausdruck für diese Art der unbewußten, unwillkürlichen und doch nicht religiös gebundenen, rein ästhetischen Symbolik als dies „vorbehalten bleibt;“ wer sich dabei nichts denken kann, der sehe sich den geistigen Vorgang näher an. Ich nenne zuerst die landschaftliche Schönheit, die der musikalischen so eigentümlich analog und verwandt ist. Hier wirkt Licht und Farbe an unorganischen Formen und doch so, daß dies Ganze uns als Spiegelbild einer Seelenstimmung entgegentritt. Dieser Akt, wodurch wir in dem Unbeseelten unserem Seelenleben zu begegnen glauben, ruht an sich ganz einfach auf einem Vergleichen. Das

physikalisch Helle vergleicht sich dem geistig Hellen, das Trübe, Düstere dem gemütlich Trüben und Düsteren usw. — man sieht, daß selbst die Sprache für Beides nur dasselbe Wort hat, das bildliche, das sie aus der Natur entnimmt —; das Vergleichen geht aber so unbewußt und unwillkürlich vor sich, daß wir, weit entfernt, an ein bloßes „Gleichwie" zu denken, geradezu die Seelenstimmung als Prädikat dem seelenlosen Gegenstande beilegen, denn wir sagen ja: diese Gegend, Luft, dieser Farbenton des Ganzen ist heiter, ist melancholisch usw. Wir glauben keinen Augenblick im Ernste, daß wirklich Seele im Objekte sei, wie der Lichtanbeter den göttlichen Geist im siderischen Lichte gläubig schaut, wir könnten uns ganz klar sagen, daß wir nur einen vergleichenden Phantasieakt vollziehen, aber wir sagen es uns nicht, verweilen im vollen Scheine, und dies ist es, was ich Vorbehalt nenne: ein unentwickeltes, unbenütztes Bewußtsein darüber, daß eigentlich nur verglichen wird, während wir, dem Scheine hingegeben, doch verwechseln. Dies nenne ich ein tiefes, dunkles, sicheres, inniges, doch freies Zusammenfühlen, Ineinsfühlen von Bild und Inhalt; man könnte es im Unterschied von jenem unfreien religiösen ein helldunkles nennen, wenn das Wort nicht selbst zu bildlich wäre. Es liegt hier noch ein Geheimnis, das die Psychologie im Bunde mit der Physiologie aufzuklären hätte, wenn jener Punkt, wo Seele und Nervenzentrum eines sind, uns nicht in ein undurchdringliches Dunkel gehüllt wäre. Wir werden annehmen dürfen, daß jeder geistige Akt in bestimmten Schwingungen und — wer weiß welchen? — Modifikationen des Nervs sich in der Art vollzieht und zugleich reflektiert, daß diese sein Bild darstellen, daß also ein symbolisches Abbilden schon im verborgenen Innern des Organismus stattfindet; die äußeren Erscheinungen, welche so eigentümlich auf uns wirken, daß wir ihnen unwillkürlich Seelenstimmungen unterlegen, müssen sich zu diesem innern Abbilde verhalten wie seine objektive Darstellung und Auseinanderlegung; der vorausgesetzten Neigung des Nervs zu den betreffenden Schwingungen kommt das entsprechende Naturphänomen entgegen, weckt sie zur Aktion, stärkt und bestätigt sie und hiemit die in ihr sich spiegelnde Seelenbewegung. So wird es sich verhalten mit den Schwingungen des Lichts und ihrem Produkte, der Farbe, so mit den Luftwellen, worauf der Ton ruht. Daß der

Ton wesentlich als ein Ausdrucksvolles symbolisch wirkt, das könnte den Formalisten, welche die Musik nicht als eine Kunst des Gefühlsausdrucks gelten lassen wollen, schon das Tier sagen, das haarscharf im Momente die Absicht des Lockens, Warnens, Drohens im Ton der Stimme des gleichen Tiers unterscheidet; die Modifikationen der Höhe, der Stärke, der Dumpfheit und Helle, des Rhythmus geben sich ihm unmittelbar und unfehlbar in dieser symbolischen Bedeutung zu erkennen; verhält sich dies bei dem Tiere so, welche Aussicht in eine unendliche Welt von symbolischen Entsprechungen zwischen Ton und Gefühl eröffnet uns der Schluß auf die Menschenseele, die geistig fühlt, ihre eigene und des Weltalls Disharmonie und Harmonie fühlend vernimmt und für deren auffassenden Nerv es nicht nur vereinzelte Töne, kleine Gruppen von Tönen gibt, sondern lange Reihen von Tönen mit inneren Ordnungen, Dissonanzen und Konsonanzen; ist der armen Tierseele der einzelne Laut, sind ihr ein paar Laute ein Bild, welches Bild muß der unendlich reichen Menschenseele die vereinigte Welt von Tönen sein! Ich hebe aus den Ordnungen des Tons nur den Unterschied von Dur und Moll heraus, der wie der Unterschied von Tageslicht und Mondlicht wirkt; wer kann im Ernste meinen, daß die Musik damit nichts wolle, als den arithmetischen Unterschied der Verhältnisse in 2 und $2^1/_2$ zur Darstellung bringen, und daß das nur unser subjektives, nicht zur Sache gehöriges Privatgefühl sei, wenn die eine Form uns in die entschlossene, helle, freie, die andere in die eigentümlich weiche, beflorte Stimmung versetzt? — Die Musik ist objektivierter, harmonisierter Nerv; sie bringt dem wirklichen Nerv das entwickelte und geordnete Bild seiner Schwingungen entgegen, welche im Innern an sich schon die Bilder von Seelenschwingungen, von Stimmungen sind; die Musik ist akustische Gebärdensprache des Gefühls; die Gebärde ist auch nichts Anderes als eine Symbolik geistiger Akte, und zwar (abgesehen von ihrer konventionellen Fixierung) eine ebenso unmittelbare, naturnotwendige und naturnotwendig unmittelbar verständliche wie der Ton.

Blicken wir nun auch auf die räumlich metrischen Formelemente zurück, so kommt das Symbol in dem jetzt vorliegenden Sinne, das Symbol, worin Bild und Inhalt unmittelbar ineinsgefühlt werden, auch hier in Anwendung. Die verschiedenen Dimensionen

der Linie und Fläche, die Unterschiede ihrer Bewegung — das Gerade und die Kurve — wirken sinnbildlich; das Senkrechte erhebt, das Wagrechte erweitert, das Geschwungene bewegt lebhafter als das Gerade, gemahnt an Ausbiegung und Einlenkung des innern Lebens von und zu gegebenen Punkten und Gesetzen. Symmetrien, Proportionen solcher Formen können dann als symbolisches Bild der Wohlordnung dieser Lebensgefühle wirken. Die Architektur gibt aber, selbst wenn man diese Symbolik nicht gelten lassen will, nicht denselben Vorwand für den reinen Formalismus wie die Musik; schon oben ist auf die dekorativen Formen als auf einen integrierenden Teil hingewiesen, wie sie in das Organische übergehen, dadurch dem Mechanischen höheres Leben verleihen und deutlicher verkündigen, daß diese Kunst idealen Inhalt nach seiner Stimmungsseite darstellen will; allein warum sollte man jene Bedeutung des abstrakt geometrischen Teils ihrer Formen nicht einräumen wollen, da jeder nur sein eigenes Gefühl fragen darf, ob nicht Höhe, Länge, Breite, Kreisausschnitt, Kreis in ganz spezifischer Weise auf sein Gefühl wirkt? Ebenso verhält es sich mit den meßbaren Grundlagen des organischen Körpers, den Linien, Richtungen, Flächen, Verhältnissen seines Baues: der Eindruck ist symbolisch; hoher Wuchs z. B. gemahnt an geistige Erhebung, Überlegenheit des Willens, niedriger, gedrückter an geistige Unzulänglichkeit, Niedrigkeit usw. Darüber ist viel geschrieben; die Physiognomik, die Symbolik der ganzen Gestalt, ihrer Teile, namentlich der Hand ruht auf dieser Grundlage. Neben manchem Willkürlichen hat Carus verdienstliche Beiträge zum Verständnis dieser Geheimschrift gegeben; das Schriftchen „Analyse und Symbolik. Hypothesen aus der Formenwelt. Von J. W. Völker" beschäftigt sich neuerdings mit der Deutung dieser abstrakten Formelemente der menschlich organischen Gestalt. Es ist hier nicht meine Aufgabe, die Schwierigkeiten aller physiognomischen Versuche dieser Art aufzuzeigen und zu beweisen, was oft bewiesen ist: daß es unmöglich ist, aus unsern spärlichen Beobachtungen in diesem dunkeln Gebiet jemals ein System aufzubauen; unmöglich, weil die konkrete, individuelle Form ein unendliches Feld unberechenbarer Durchkreuzungen von angeborenen Zügen und von solchen, die der Charakter dem Körper eingeprägt hat, beider sowohl unter sich als unter-

einander darstellt. Weit eher wird man die Bedeutung der Hauptformen des ganzen Körpers in annähernd überzeugende Sätze fassen können. Allein diese Schwierigkeiten heben die innere Notwendigkeit nicht auf; wir können mit unserer Symbolik irren, wo wir sie zu formulieren suchen, aber dies kann uns nicht hindern, symbolisch aufzufassen, denn wir müssen.

Der nächst vorliegende Zusammenhang verlangt, daß noch eine Form des frei ästhetischen Symbols in Kürze zur Sprache komme, die mit dem weiteren Zusammenhang, in dem wir stehen, allerdings nichts zu schaffen hat. Es ist dies die Personifikation, die dem Mythus entspricht, aber sich dadurch von ihm unterscheidet, daß nicht an das vorgestellte Wesen als an ein wirkliches geglaubt wird. Sie ist allerdings eine bloß symbolische Form; eine Idee, eine allgemeine Wahrheit, Gedanke einer im Leben waltenden Macht kann mit einer vorgestellten Person an sich nie einfach zusammenfallen; Bild und Inhalt decken sich auch hier nicht, wie sie im rein Ästhetischen sich decken, wo die allgemeine, repräsentierende Bedeutung eines Individuums nur aus einer Fülle von konkreten Eigenschaften, unter denen eine die stärkste und die maßgebende ist, als Ergebnis von selbst hervorspringt. Ein altes Weib z. B. ist nicht die Sorge, die Geschwätzigkeit; es neigt nur unter Anderem zu diesen Schwächen, und es ist eigentlich eine Unwahrheit, wenn ich ihr alle andern Eigenschaften nehme und jene ihr — nicht etwa lasse, denn sie kann keine Eigenschaft mehr besitzen, da ihr alles Leben ausgeweidet ist, sondern als trockenes Heu des Begriffs in ihren leeren Balg stopfe. Das Band in der Personifikation ist die aus dem Zusammenhang gerissene Eigenschaft, das Zusammenbringen ist also auch hier ein nur äußerliches, das Verfahren eigentlich ein nur vergleichendes wie im Symbol. Dieser prosaische Charakter liegt zutag in der Allegorie, der ausgesponnenen, verständigen, reflektierten Personifikation. Es gibt aber eine eigentümliche Art der Phantasie, welche so lebensmächtig ist, daß sie die dienende Rolle, welche sie sonst bei solchem Verfahren spielt, wegwirft und mit der freien, schaffenden, belebenden vertauscht; sie erfaßt den schwachen ästhetischen Keim des Vergleichungspunkts und entwickelt daraus schöpferisch das Bild einer Persönlichkeit, welche warmen Lebensausdruck hat. Sie versetzt sich mit Innigkeit in

den Mythus, in das Element der götterschaffenden Phantasie zurück und sie reißt den Anschauenden in die Stimmung des ästhetischen Glaubens, der nur kein eigentlicher Glaube ist, wie er das mythische Bewußtsein bindet, sondern ein Glaube mit Vorbehalt der Freiheit. Wir haben genau das Analogon zum dunkeln, doch ästhetisch freien, gefühlten unpersönlichen Symbol. Dem unfreien entspricht die religiös gläubige Personifikation im Mythus, diesem freien die nur ästhetisch gläubige, lebendige, poetische Personifikation. Shakespeares kühne Personbildungen aus abstrakten Begriffen glühen so lebensvoll auf, daß sie sich die Illusion erzwingen; zum Teil gewinnen auch Dantes reflektierte Allegorien ein traumhaftes magisches Leben. Jeder lebendige Geist vollzieht noch heute und in alle Zukunft den Akt, dem die Götter der Religionen ihr Dasein verdanken; der Unterschied ist nur, daß die Geschöpfe unserer Phantasie uns nicht mehr wirkliche Wesen sind. Um so weniger kann dem wahren Künstler und Dichter sowie dem sinnigen Beschauer die Kraft versagt sein, auch die nicht wirklich geglaubten Gestalten des historischen Mythus noch einmal neu zu beleben, den schon vollzogenen Akt ihrer Schöpfung zu wiederholen. Ebenso wahr aber bleibt es, daß die Personifikation sozusagen ein ästhetisch ungarantiertes Gebiet ist. Aus Menschen unserer Erde poetische Charaktere schaffen, das kann nur der echte Dichter und Künstler; im transzendenten Felde der Personbildung aus Ideen treibt hart neben ihm der Zwitterkopf zwischen Prosa und Phantasie sein Wesen. Ob die Reflexion mit kümmerlichem Dienste der Phantasie, oder ob die Phantasie die treibende Kraft in diesem synthetischen Verfahren gewesen, wird man aus der Wirkung erkennen; die Probe ist: man sehe zu, ob die erdichtete Gestalt nur durch ihre Attribute den Verstand befriedigt oder durch die Lebenswärme des Ausdrucks das Herz erfreut.

Nun bliebe also noch der bereits eingestandene Mangel meines Buches in Auffassung und Darstellung der Natur des ästhetischen Wohlgefallens zu besprechen. Dies Wohlgefallen ist eigentlich Erzeuger seiner selbst, das Bedürfnis, die Notwendigkeit, daß es solche ideale Lust gebe, bringt den Schein ihres Gegenstandes hervor. Allein nicht dieser Seite, nicht dem Tätigen im Akte, sondern seinem Reflex im Gemüt, im ganzen Umfang des Seelenlebens, der Art, wie das Subjekt dabei sich selbst empfindet, gilt die jetzige Be-

trachtung. Ich kann jedoch um so kürzer sein, da das Recht des Anteils, den die gesamte innere Welt des Menschen am ästhetischen Wohlgefallen nimmt, schon in K ö s t l i n (siehe namentlich S. 25—27 seiner Ästhetik) einen Vertreter gefunden hat. Der Kantische Satz vom Wohlgefallen „ohne Interesse" war ganz geeignet, auf einen rigoristischen Idealismus zu führen. Unsere großen Dichter, Goethe und Schiller, auf der Höhe ihrer klassischen Bildung nahmen das Band auf und schnürten es strenge genug an, so daß ihre vielen Erklärungen gegen alles „pathologische Interesse", für die „Reduktion empirischer Formen auf reine" — „Vertilgung des Stoffs durch die Form" dem neuerdings systematisierten Formalismus willkommenes Wasser auf die Mühle seiner subjektiven wie seiner objektiven Bestimmungen waren, nein, nur schienen: denn wirklich, es sind der Stellen genug aufzutreiben, wo beide ganz harmlos das Gewicht auf den Gehalt legen, und könnte man sie angesichts des entschiedenen Gegensatzes der Prinzipien, wie er jetzt zutage liegt und damals nicht lag, auf Gewissen fragen, mit wem sie es nun halten: wer weiß, ob sie nicht geantwortet hätten, was der Herkules in „Götter, Helden und Wieland" vom Herkules des Prodikus sagt: wären mir die Weiber begegnet, siehst du, eine unter den Arm, eine unter den und alle beide hätten mit fortgemußt"? Das letzte praktische Ergebnis dieses Idealismus war der Nihilismus des reinen Spiels, worin die romantische Schule jeden Inhalt verflüchtigte.

Von mir ist es also, wie ich bereits zugestanden, reine Inkonsequenz, daß ich in den Paragraphen vom subjektiven Eindruck des Schönen und sonst noch da und dort die Art der Teilnahme am schönen Objekt, die wir mit e i n e m Wort Interesse nennen, schlechthin als unberechtigt verwerfe. Wenn die Form das Äußere des Innern ist, so kann die Aufnahme des Schönen nicht unbedingt ohne Interesse sein. Die subjektive Seite muß der objektiven entsprechen. Es handelt sich hier um eine sehr feine Linie, auf der das Schöne zwischen für sich gültigem Gehalt, der bloßer Stoff wäre, d. h. nun subjektiv zu sprechen: stoffartiger Lust und Unlust und zwischen einer (freilich eben nicht denkbaren) leeren Formfreude, mit Geistertritt hindurchgeht. Man kann es durch ein „so eben" bezeichnen. Objektiv gälte der Gehalt so eben für sich, wenn er nicht ganz in Form übergienge; der Künstler und Dichter war so eben noch vom

Gegenstand erhitzt, aber diese Hitze fließt so eben ab in die Formgebung und ihre reine Kühle; der Zuschauer wollte so eben in schwerem Ernste wünschen, verabscheuen, glühen, zürnen, grübeln, sich zu Entschlüssen spannen, aber so eben wird dies abgeleitet in die reine Ruhe der Betrachtung. Ich wage das zu nennen: Interesse ohne Interesse. Kant hat in ganz anderem Sinne ein Paradoxon aufgestellt: „Zweck ohne Zweck"; er meint es bekanntlich so: der Verstand stellt sich im Anschauen des schönen Gegenstands ungenau einen Zweck vor, die Einbildungskraft hat ihn ihm zugeschoben, er schiebt ihn ihr wieder hin und beide zusammenwirkenden Kräfte spielen so mit dem Zweckbegriff. Die Frage nach der Richtigkeit dieses Gedankens erledigt sich durch das, was oben über das Vollkommene gesagt ist; neben der Unrichtigkeit liegt aber eine richtige, tiefe Ahnung. Statt Zweck setzen wir Inhalt, subjektive Bewegung durch den Inhalt als solchen nennen wir Interesse im weitesten Sinne des Worts; es ist da und nicht, es ist Ernst und doch nur Spiel, Spiel im höchsten Sinne des Worts, ideales Spiel. Cherbuliez sagt mir wohl mit Recht, daß ich an der Hand Schillers tiefer, als zu § 75 geschehen, auf den Spielbegriff hätte eingehen sollen. Hier, wo dies nicht meine Pflicht ist, nur einige Bemerkungen. Die eigentlichen Spiele, von denen des Tiers und des Kinds bis hinauf zum berechnenden Karten- und Schachspiel, bestehen zum weitaus größten Teil in Scheinkämpfen. Kein Tier aber und kein Mensch würde sich am Spiel erfreuen, wenn es und er nicht warm dabei würde, wenn der bildliche Kampf nicht aufregte, wenn Zorn, Gefühl der Überlegenheit, Freude, Mühe und Befriedigung des Denkens nicht hart bis an die Grenze des Ernstes in Bewegung kämen. Die Grenze ist genau bezeichnet: Tiere, die über dem Spiel, wenn eins dem andern zu weh getan, Kartler, die böse werden und in wüsten Streit geraten, belehren uns aufs Klarste darüber. An ein Spielen um Geld darf eigentlich gar nicht gedacht werden, wenn die Vergleichung gelten soll, oder vielmehr es bezeichnet ebenfalls die Grenze, wo das Pathologische notwendig eintritt. Den Spieltrieb als eine der Quellen aufzuführen, woraus die Kunst entspringt, habe ich nicht versäumt (§ 515). Dieser Ursprung ist besonders klar bei der Schauspielkunst, die so sichtbar aus dem Spiele der Vermummung und Nachahmung ent-

stand; als wirkliche (obwohl unselbständige) Kunst aber gibt sie ein höchst gelegenes Beispiel für das „Interesse ohne Interesse“. Der Schauspieler, der sich nicht lebendig in die Stimmung, die Leidenschaft versetzt, so lebendig, daß er zittert, daß er weint wie jener im Hamlet bei dem Vortrage der Erzählung des Äneas, wird trotz aller „Kunst“ — es ist dann eben keine wirkliche — alle Welt einfach langweilen; der Schauspieler, der im bittern Ernste schmachtet, zürnt, zittert, wütet, oder der doch den Eindruck erregt, als treibe er so unfrei auf der Woge, wird nur den Pöbel aller Stände fortreißen. Darin sein, sich ganz hineinversetzen und ganz darüberstehen, das ist die Losung. Im Schauspiel wird das Spiel zur Kunst, weil es sich um bloße Darstellung handelt; dem eigentlichen Spiele fehlt dieser rein objektive und kontemplative Zweck, in einigen Arten desselben wollen sich die Spielenden wohl auch zeigen, aber den Spielenden, nicht einem Dritten. Den Übergang zur objektiven Darstellung für Zuschauer macht der Tanz; er kann darauf verzichten, bloß Unterhaltung für die Tanzenden zu sein, und rein zu dem Zweck ausgeführt werden, Zuschauern ein Bild anmutig ausdrucksvoller Bewegung zu geben. Hier wird das Spiel ideal. Die wahre und eigentliche, die selbständige Kunst nun führt nur noch in einer Gattung, dem Drama, nach deutschem Sprachgebrauch den Namen Spiel (Trauer-, Schau-, Lustspiel). Dies ist harmloses Herkommen aus einer Zeit, wo man eben an die Aufführung und an die Unterhaltung durch dieselbe dachte. Man nimmt das Wort in einem ungewohnt hohen Sinne, wenn man das echte, selbständige Schöne ein Spiel nennt.

Schiller bezieht den Ausdruck Spiel nur auf den Gemütszustand, in welchem sich der Anschauende befindet. Da er sehr wohl weiß, daß das Schöne ebensosehr Akt als Genuß ist, so können wir seine Bestimmung sowohl in objektivem als in subjektivem Sinne gebrauchen. Objektiv bedeutet es zunächst dasselbe, was wir zuerst durch: bloßer Schein, Scheinbild bezeichnet haben. Im Scheinbilde führt uns das Schöne wahren Lebensgehalt vor, wie er in harmonischer Form mangellos erscheint. So spiegelt es im Einzelnen das harmonische Weltall. Nun wende man diese drei Bestimmungen subjektiv. Das Scheinbild des Lebens muß Alles in uns aufregen, was durch das Leben selbst in uns aufgeregt wird: die Sinnlich-

keit, jede Leidenschaft, jede Spannung des Begehrens und Wollens, ebenso des denkenden Geistes. Wir können dies Alles unter dem Gefühle begreifen, auch der Drang des Durchdenkens ist als Drang zunächst Gefühl; Gefühl aber als Teilnahme am Gegenstand, als Ergriffensein, Gepacktsein von demselben, als Spannung auf denselben heißt Interesse. Bis zu welcher Stärke die Gefühlsspannung geht, dafür genügt es, an die Schwüle des Entscheidungsmoments einer Tragödie zu erinnern. Wer kühl und teilnahmslos nur an Kompositionsverhältnisse denkt, wenn Buttler mit den Bewaffneten nach Wallensteins Schlafgemach vordringt, dann die Bühne leer bleibt, das dumpfe Krachen der erbrochenen Türe vernommen wird, der mag zu Hause bleiben. Nun aber geschieht ja dies Alles nicht wirklich, es ist im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht ernst. Wie der Gegenstand bloßer Schein, so der Eindruck. Auf beiden Seiten ist es jedoch kein leerer, leichtfertiger Nicht-Ernst; es ist ja doch sehr ernst gemeint, daß man uns den Schein vormacht, ebenso ist es uns mit unserem Fühlen beim Anblick sehr ernst — ohne allen Ernst im alltäglichen Sinne des Worts. Dem Interesse ist der Stachel des Interesses genommen, Reiz ist Reiz ohne Reiz, Angst ist Angst ohne Angst, Haß ist Haß ohne Haß und so jedes Gefühl, jede Spannung, auch die des theoretischen Interesses: es drängt uns Niemand, es verlangt Niemand eine Abhandlung, es wird uns niemand examinieren, — es ist sorglose Mitte zwischen Ahnen und eigentlichem Forschen, Denken. Nun weiter: das Objekt stellt in Form rein aufgegangenen Gehalt dar. Dadurch löst das Schöne den Grundgegensatz unseres Wesens: wir wiegen uns frei zwischen dem Geist mit der Strenge seiner Forderungen und der Sinnlichkeit mit ihrem Drang zum Genuß, oder vielmehr, es entsteht das Gefühl eines Wiegens, weil beide rein ineinander rinnen und wogen. Wir schauen sinnlich, wir dürfen ganz Kinder sein, und wir verhalten uns männlich, denn jeder ernste und höchste Lebensinhalt gleitet uns mit dem sinnlichen Bild in den bewegten Geist. Von dieser Seite hat Schiller den Spielbegriff gefaßt und in den bekannten schwungreichen, kühnen Stellen seiner Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" ausgeführt. Er stellt den Zustand als einen Zustand der Unendlichkeit dar, weil ungeschieden alle Kräfte der Menschheit in ihm aufleben. Dieser Begriff füllt

sich erst ganz, wenn man das dritte der oben unterschiedenen Momente hinzunimmt: Bild der Weltharmonie. Jetzt erst erklärt sich völlig, was es heißt: Interesse ohne Interesse; es heißt: höchstes Interesse für das Allgemeine, Weltgültige des Bildes, gar kein Interesse dafür, ob so etwas als empirische Existenz, Begebenheit gewesen sei oder sei, und gar kein Interesse, darauf einzuwirken. Das Schöne ruft uns zu: sorge nicht, denn es ist schon gesorgt, daß die Welt sei, wie sie sein soll; der einzelne Fall, der dir vorgeführt wird, ist kein empirischer; im empirischen Leben stehst du zwischen den Gegensätzen auf deinem endlichen Punkte und mußt sorgen helfen, daß bezwungen werde, was den Einklang der Wesen stört; hier im Bilde schaust du vom einzelnen Fall frei über das Ganze hin; du brauchst nicht einzuspringen, wenn das Übel, wenn das Böse sich auftut und seine wilden Kräfte in Bewegung setzt, wenn allgemeiner Aufruhr alles Gute zu verschlingen droht; warte nur den Schluß ab, es wird sich schon zeigen, daß das Ewige siegt und herrscht; ja auch lachen darfst du über die Verkehrtheiten des Lebens, über den in seiner Schwäche ertappten Menschen, denn kann der furchtbare Schaden, den die mächtige Leidenschaft und vielvermögende Bosheit stiftet, den Welteinklang nicht zerreißen, um wieviel weniger die unmächtige Verkehrtheit, der heitere Unsinn: er mag walten, es tut nichts — dem Weltganzen. So entspricht der reinen Form das reine Interesse. Die Reinheit der Form ist nicht Gehaltlosigkeit und die Reinheit des Eindrucks nicht Interesselosigkeit, aber der Gehalt wirkt nicht anders als durch die Form, und so ergießt sich ideale Kühlung in die Glut des Interesses. Soll aber reine Form nichts sein als Einklang von Verhältnissen, so kann die Wirkung nicht in dieser reinen Mitte liegen, sondern nur in zwei Extremen bestehen: die Einen halten sich bloß an den Stoff, der äußerlich als Träger mit der Form verknüpft ist; diese werden rein pathologisch, im einfach gewöhnlichen Sinne des Interesses ergriffen; die Andern halten sich bloß an die Verhältnisse: sie genießen, so scheint es mir, die reine Lust des Rechnens und des Gähnens.

*

Der erste Teil dieser Selbstkritik, die natürlich auch eine Kritik anderer und insbesondere eine Kritik von Kritiken meiner Ästhetik

werden mußte, hat sich an mehreren Stellen mit dem reinen Formalismus der Herbartischen Schule beschäftigt, die eingehende Beurteilung ihrer Grundbegriffe aber noch vorbehalten. Das Vorwort entschuldigte diese Abweichung von der geraden Linie des logischen Weges.

In der Zwischenzeit ist von Robert Zimmermann, der den Herbartischen Begriff der reinen Form zuerst seiner Geschichte der Ästhetik als leitenden Maßstab zugrund gelegt, dann auf dieses Prinzip ein System der Ästhetik gebaut hat, ein Aufsatz „Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft" erschienen (zuerst in der Zeitschrift für exakte Philosophie II, 4, dann in der Sammlung seiner Abhandlungen: „Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik" Band I). Er hat denjenigen Hauptpunkt, den schon der erste Artikel dieser meiner Besprechung gegen den Formalismus vorgebracht, nicht widerlegt, ja zu widerlegen überhaupt keine Anstalt gemacht. Es wird keine Unordnung in die nachfolgende eingehende Kritik bringen, im Gegenteil das Geschäft einigermaßen erleichtern, wenn ich zuerst diesen Punkt, auf den wir oft zurückkommen müssen, noch einmal aufnehme und betone.

Der ästhetische Formalismus stützt sich bekanntlich auf die Künste, die keine konkrete Erscheinung der Natur nachbilden, sondern in abstrakten Formen sich bewegen; es ist vor Allem die Musik, in welcher er seinen Standpunkt nimmt, ebenso scheint die Architektur und die Metrik, getrennt vom Inhalt der Poesie gedacht, Zeugnis für ihn abzulegen. Von da holt er sein Prinzip: das Schöne ist reine Form, das Verhältnis Alles; kommt das Verhältnis a n einem individuellen, konkreten Gebilde (Gestalt, Handlung) zur Erscheinung, so ist dies nur der zugelassene Träger der reinen Form und hat mit ihr sonst nichts zu schaffen, bestimmt nicht den ästhetischen Wert. Dagegen habe ich den Begriff der Symbolik in einer Fassung aufgestellt, wie solche in meiner eigenen Ästhetik noch nicht in scharfer Begriffsbestimmung und nicht am rechten Orte vorgebracht war; es ist das dunkle, aber innige, unwillkürliche und doch nicht religiös gebundene, sondern ästhetisch freie Leihen, wodurch wir, einer innern Notwendigkeit der Natur unserer Seele folgend, abstrakten Erscheinungsformen eine Seelenstimmung unterlegen, so daß unser eigenes inneres Leben uns aus ihnen entgegenzukommen scheint.

Die formalistische Ästhetik kennt diesen Begriff nicht; Zimmermann gebraucht in seiner Ästhetik (Seite 360, 402, 405, 512) das Wort Symbol zunächst in der gewöhnlichen Bedeutung: das Zeichen stellt einen Gedanken durch einen andern dar, — in seiner Ausdrucksweise dasselbe, wie wenn wir sagen: das Bild stellt durch den Gegenstand, den es vorführt, einen andern, allgemeineren Inhalt als den des Gegenstands, einen Gedanken dar; — indirekte Darstellung. Zunächst muß hier der Ausdruck: Darstellung ergänzt werden; es handelt sich ebensosehr von Auffassung; der Anschauende kann ein Naturwerk oder Kunstwerk einfach (ohne weiteres hineinzulegen) oder symbolisch auffassen. Der Arten dieser mittelbaren Auffassung und Darstellung gibt es aber verschiedene, und eine unter diesen verschiedenen ist die unwillkürliche, gefühlsmäßige, symbolische Naturbeseelung, von welcher wir sprechen. Zimmermann unterscheidet nicht solche verschiedene Arten und weiß von derjenigen, welche in Rede steht, nichts, weder in der Ästhetik noch in der genannten Abhandlung. Was er unter Beseelung, Beseeltheit versteht, ist ganz etwas Anderes, wie wir sehen werden. Allein Herbart selbst, der Urheber der Theorie von der reinen Form, hat den Grund dazu gelegt, mit dem Ausdruck Symbol noch einen ganz andern, als den genannten gewöhnlichen Sinn zu verbinden, einen solchen, den sonst kein Mensch damit verknüpft. Formen und Farben drücken nach dieser Theorie eigentlich nichts aus als sich selbst; werden sie so verwendet, daß sie „Anschauungen, Begriffe, psychische Gemeinbilder, Gedanken" (Zimmermann, Ästhetik Seite 405) darstellen, d. h. werden Landschaften, Tiere, Menschen, Handlungen, kurz Gegenstände durch Formen und Farben dargestellt, so heißt dies „Bildsprache", und diese Bezeichnung will besagen, daß die einfache Darstellung von Gegenständen, d. h. diejenige, die schlechterdings im Gegenstande keinen weiteren, außer ihm liegenden Gedanken ausdrücken will, auch symbolisch sei. Da unter den Künsten die Poesie es ist, die gar keinen andern Stoff hat, an dem sie schöne Verhältnisse darstellen könnte, als Lebensinhalt jeder Art, so wird es auch als Übertragung des Poetischen auf die bildende Kunst betrachtet, wenn diese sich erlaubt, Gegenstände darzustellen. Der letztere Punkt ist später in seinem bestimmten Zusammenhang aufzunehmen, hier nur näher zu zeigen, welche Verwirrung ein

Sprachgebrauch hervorbringen muß, der das Wort: symbolisch in diesem ganz ungewöhnlichen Sinne verwendet. Malt ein Maler einen Fuchs mit der Absicht, die List darzustellen, so heißt dies nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch symbolisch, malt er aber einen Fuchs einfach, um einen Fuchs zu malen, oder welches Tierstück es sein mag, so muß dies rein direkte Darstellen, dies einfache Zusammenfallen von Bild und Gedanken nach den Formalisten auch symbolisch heißen, denn es werden Formen und Farben verwendet, um durch sie etwas Anderes zu geben als Formen und Farben. Du meinst, ich sei ein Fuchs, sagt das Tier, bewahre! ich bin nur ein Rechen, dessen der Maler sich bedient hat, um gewisse Schattierungen von Rot, Gelb, Grau und Weiß daran zu hängen! Freilich einer der nettesten Streiche von Reineke, sich zu stellen, als sei er er, da er es doch nicht ist. So gebraucht denn z. B. auch Theodor Vogt (Form und Gehalt in der Ästhetik Seite 98) das Wort; er spricht von sogenannt ideenreichen und sogenannt leeren Formen; die ersteren seien diejenigen, welche „schöne Gedankenverhältnisse in der Plastik durch Umrisse symbolisieren", d. h. Formen, die einen Gegenstand darstellen, die anderen, die leeren, dagegen solche, bei denen dies nicht der Fall ist. Dabei soll nun aber streng festgehalten werden, daß durch diese Symbolisierung der ästhetische Wert nicht begründet werde; in diesen sogenannt ideenreichen Formen werde der Gedanke zum Wertgeber, der Umriß zur Hülle; die rein ästhetischen Formen sind die sogenannt leeren. Dies ist der Satz von der Verbindung zweier Werte, auf welchen ich später noch eintreten werde.

Heraus aus dieser Verwirrung! Dem Wort Symbol muß sein gewöhnlicher Sinn bleiben; es bedeutet indirekte Verbindung von Bild und Idee, Ausdruck eines Gedankens durch einen Vergleichungspunkt im Bilde. Nun kann aber also die Art des Verbindens eine grundverschiedene sein und von einer dieser Arten handelt es sich bei dem besondern Begriffe von Symbolik, den ich im ersten Teil dieser Selbstkritik aufführte und auf den sich der Gegner nicht eingelassen hat, von derjenigen nämlich, wodurch die nicht beseelte Natur uns ohne bewußte Vollziehung des vergleichenden Akts, ferne von der Reflexion, womit die helle und bewußte Symbolik ihr Bedeutung unterlegt, ganz unmittelbar, ganz unwillkürlich als

beseelt erscheint, wodurch uns Licht und Farbe der Landschaft, des geschlossenen Raums, wodurch uns Tonverhältnisse zu Bildern von Stimmungen werden, und zwar bis zu dem Grade von Täuschung, daß wir glauben, uns komme aus dem Objekt entgegen, was wir doch nur hineintragen. Zimmermann hat guten Grund, auf den Einwand, den wir aus diesem Akte nehmen, gar nicht einzutreten, denn es müßte ihm schwer genug werden, ihn zu den zweiten, außerästhetischen, nur hinzukommenden Werten zu zählen, falls er ihn je zugäbe. Nun besteht aber ein solcher Akt so unleugbar, als für alle Ästhetik, auch für die formalistische, das Wohlgefallen an harmonischen Verhältnissen tatsächlich besteht. Wer im Brüllen und Brausen des Sturms nicht zürnende, im Flüstern der Lüfte nicht freundlich grüßende Geister vernimmt, wer in dumpfer, schwüler, graugelber Luft und Beleuchtung nicht ein unheimliches Brüten fühlt, wem abendlicher Goldhimmel nicht ahnungsvoll erscheint, wen er nicht an eine unbekannte Welt des Lichts und der Herrlichkeit gemahnt, dem ist die Natur tot, er kann zu Hause bleiben. Wenn aber die fühlende und phantasie-begabte Seele naturnotwendig solche Leihung vollzieht, so ist damit die ganze Lehre von der reinen Form vernichtet, denn es ist dann unmöglich, das Sehen und Hören der Farben-, Licht- und Tonverhältnisse, das Schauen vom Beseelen zu trennen, unmöglich, das Hineinlegen seelischer Stimmung in abstrakte Erscheinungen als ein Zweites, nur Hinzukommendes aufzufassen; es ist *ein* Akt, den man gar nicht scheiden kann, und durch die untrennbare Einheit des Beseelungsaktes in diesem Gebiete der abstrakten Erscheinungsformen ist dasselbe mit dem ganzen Gebiete der konkreten Erscheinungsformen, wo die Bedeutung, die Seele im Gegenstande selbst liegt und gar nicht erst hineingelegt zu werden braucht, unter *einen* Begriff befaßt, den nämlich, daß *alles* Schöne ausdrucksvolle, seelenvolle Form ist. In der Tat, nicht *wir* haben zu beweisen, daß dem so ist, sondern die Formalisten hätten vor Allem zu beweisen, wie es nur möglich sein soll, den Akt des Beseelens in einem Gebiete und des Seele-Findens im andern vom einfachen Sinnenakte des Schauens *abzuhalten*. Wir sagen: die seelenvolle Sinnlichkeit oder, wie Lotze es treffend ausdrückt, der *Vorschein* seines höheren Gehalts, den der Geist schon auf die einfachsten Vorgänge des Empfindens wirft (es ist

aber ebensosehr auch ein Rückschein) —: hier sitzt das Schöne. Die Formalisten müssen leugnen, daß es eine solche reine Mitte gibt, worin Geist und Sinne, jener mit der ganzen Fülle seines Inhalts, zusammenfallen, ein Fluß und Guß werden, worin wir des Menschen Befreiung aus den Banden der Gegensätze, des Menschen ungetrübteste Freude sehen, sie müssen das menschliche Wesen, das wir im Schönen eins mit sich finden, in Teile zerreißen, die sich nur äußerlich verbinden, um etwa im ästhetischen Wohlgefallen, wenn Beseelung darin ist, ein mechanisches Zusammentreten zwei verschiedener Werte zu erzeugen.

Wahrhaft niedlich macht sich die Verlegenheit über dies fatale Zusammenfallen bei ihrem Schoßkinde, der Musik. Es ist gar zu unbestreitbar, daß sie Gefühle, inhaltsvolles, doch in wogende Stimmung versenktes Seelenleben darstellt und aufruft. Da wird denn etwas zugegeben. Was? „Gefühle, sagt Zimmermann (Ästhetik Seite 351), Begehrungen, Affekte und Leidenschaften, Gemütsstimmungen und Bewegungen, die als solche sämtlich auf dem Vorstellungsverlauf beruhen, zeigen nicht nur gewisse Intensitätsgrade, sondern auch rhythmische Verhältnisse ihres Abflusses, ein An- und Absteigen, regelmäßige und unregelmäßige Beschleunigung und Verlangsamung, Ebbe und Flut, ruhiges Dahinwallen und hastiges Unterbrechen, allmähliches Anwachsen und augenblickliches Abbrechen, sowie plötzliches Hervortreten und schmachtendes Ausklingen usw.; das Rhythmische und Modulatorische dieses psychischen Vorstellungslebens ist es, was die Musik sich anzueignen und mit dem Phonetischen zu verbinden vermag, wodurch ihr zugleich die Möglichkeit geboten ist, das Psychische darzustellen, soweit es eben in den bloßen Formen des Fließens, d. h. in Bewegungsformen, sich äußert. Die Vorstellungen selbst aber, welche im Flusse, d. h. im Wie sich befinden, das Was des psychischen Gedankenlebens vermag die Musik als solche niemals wiederzugeben". Das heißt zugeben und nicht zugeben. Das dynamische Leben des Gefühls ist doch von seinem Inhalte nicht zu trennen. Angenommen, wie Zimmermann annimmt, daß das Gefühl überhaupt sekundär sei, die Vorstellung voraussetze: wie soll das Bewegungsleben des Gefühls zur Darstellung kommen können, ohne daß im Hörer die Vorstellungen, deren Echo das Gefühl ist, mitaufsteigen, mitgehen im

Flusse, und zwar nicht bloß zugelassener, sondern notwendiger und daher natürlich berechtigter Weise? Allein der Satz von der Sekundarität des Gefühls ist nicht erwiesen. Das Gefühl ist Resonanz von Vorstellungen, aber was will Resonanz heißen? Nimmt man es tiefer, so ist es ein wirkliches Verwandeln des Vorstellungsinhalts in Stimmung. Doch man mag es nehmen, wie man will: sollen die resonierenden Vorstellungen neben dem Gefühle fortlaufen, so werden sie eben mit ihm notwendig aufgerufen, sind sie aufgelöst, zergangen und doch erhalten im Gefühl, so wogen sie einfach mit, wenn das Gefühl wogt. Zimmermann hat mit seiner Dynamik oder sagen wir: Statik des Gefühls, welche die Musik sich soll „aneignen können", zugegeben, was er nicht zugeben sollte. Er glaubt sich genötigt, das Zugeständnis zu machen, um den Vorwurf abzuwehren, die Musik sei nach der Auffassung der Formalisten bloßes Formenspiel. Er hätte aber dabei bleiben sollen, daß, wer bei der Musik irgend etwas fühlt, sich falsch, nicht rein ästhetisch zu ihr verhalte, und auf den Vorwurf des leeren Formenspiels hätte er ja einfach antworten können: gut, so sei sie es; was euch leer ist, das ist mir eben nicht leer, das reine Wohlgefallen an den Verhältnissen, ohne jede weitere Beteiligung des inneren Lebens, ist und bleibt auch hier das rein ästhetische Verhalten. Die Musik „kann sich" jenes halbe Bild des Gemütslebens (eigentlich ist es also das ganze volle) „aneignen". Warum läßt sie es nicht lieber bleiben, da sie hiemit ihre ästhetische Reinheit aufgibt? Es wird sich mit dem Zugeständnis vielmehr anders verhalten; Zimmermann kann doch selbst nicht verkennen, daß sie es sich immer aneignet, aneignen muß, nein! gar nicht erst aneignet, sondern ihrem Wesen nach dies und nichts Anderes darstellt: so erlaubt er ihr halb, was er nicht verhindern kann. Was er zu zeigen hatte, war, wie die Musik es anfangen soll, um abzuwehren, daß jeder richtig organisierte Mensch das wogende Seelenleben in ihr fühlt. Das hätte seine Schwierigkeiten, also reißt man vom untrennbaren Ganzen des Gefühls ein Stück, die sogenannte Dynamik, ab und wirft es dem Gegner hin. Nun aber, sei das Stück losreißbar oder nicht, wie eignet sich denn die Musik dasselbe an? Da aller Inhalt — und Inhalt wäre ja doch auch diese bloße Dynamik — zu den ästhetischen Formen nur (als zweiter Wert) hinzukommt, wie kommt

er denn hier hinzu? Was ist denn das Heftpflaster, durch das sich die Musik ihn ankleben kann, wenn sie will? Nun, ich denke, sie braucht keines, sobald man erkennt, daß sie von Kopf bis zu Fuß Symbolik für Symbolik ist, daß aus den Tönen und ihren Verhältnissen der inhaltsvoll fühlenden Seele ihr eigenes Bild entgegenkommt, — Symbolik in dem Sinne des Wortes, der hier allein in Rede steht, daher inhaltsvoll nicht so verstanden, als sollte Musik durch die bewußte und gemachte Symbolik Gegenstände darzustellen suchen, oder dürfte der Hörer an solche denken. Zimmermann schiebt uns stets unter, als dächten wir an diese Art von Symbolik, als meinten wir, die Musik solle Schlachten, Hirtenfeste u. dgl. darstellen. Daß das nicht sein soll, das wissen wir auch und haben nicht erst die Formalisten gelehrt. — In welche Enge der Widerspruch zwischen Schulbegriff und unverkennbarer Tatsache einen feinen Denker bringen kann, sieht man bei Lazarus („Die Vermischung und das Zusammenwirken der Künste"). Er unterscheidet Wesen und Wirkung; das Wesen der Musik liege rein in der Form, die Gefühls-Theorie werde nie und nimmer imstande sein, ein wissenschaftliches Prinzip für Wesen und Wert dieser Kunst aufzustellen; aber sie wirke auf das Gefühl und bekomme dadurch geistigen Inhalt. Also eine Wirkung, die im Wesen keine Ursache hat! Doch es lautet auch wieder anders: die Musik kann Gefühlsausdruck, z. B. den Ausdruck des Sehnens erzeugen. Wie ist das? Also sie kann es, liegt es dann nicht in der Natur ihrer Formen? Und wenn es in dieser liegt, wird sie nicht notwendig und immer Stimmungen ausdrücken und erzeugen? Wenn es aber nicht darin liegt, wie kann sie es? Und wenn sie es zwar kann, aber gewöhnlich nicht will, wie kommt es, daß die Zuhörer dennoch immer auch dann, wenn sie es nicht will, Gefühlsausdruck in ihr finden, ihre eigene Seele aus ihr sich begegnen fühlen? Wie fangen sie das nur an? Lazarus führt eine Stelle aus Hanslick (Vom musikalisch Schönen) an: „Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmäßig schönen Taktkörpers; sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn." Daß sich in dessen geistvoller Schrift derselbe Widerspruch finde, habe ich schon in der Ästhetik zu § 749 aufgezeigt. Lazarus so wenig als Hanslick verwirft die von der Musik bewirkten Gefühle als pathologisch, er ver-

weist nur einfach diese Seite an die Psychologie; die Ästhetik habe nur zu zeigen, wie das Werk sein, nicht wie es wirken soll, und noch weniger, wie es wirkt; darüber müsse man bei der Psychologie anfragen. Das führt eigentlich zur Grundfrage; die formalistische Ästhetik muß überhaupt die Psychologie ausschließen; wir kommen darauf, sind aber für jetzt noch bei der Reihe der Sätze, die ich im ersten Stück dieser Kritik aufgestellt habe und die Zimmermann unbeantwortet gelassen hat.

Ich fahre also in der Aufweisung dieser Lücken fort. Seine Ästhetik hatte gegen unser Prinzip an manchen Stellen betont, daß es sich im Gebiete des Schönen nicht um Wahrheit handle, und unter dieser die historische verstanden (die physikalische mit eingerechnet); ob etwas sei oder nicht, ob es Märchen, bloße Erfindung sei, ob etwas nach Naturgesetzen möglich oder unmöglich, dies sei im Schönen ganz gleichgültig. Ich habe darauf geantwortet, an die tatsächliche Wahrheit denken wir auch nicht, sondern an die innere und bleibende. Er läßt es rein unberücksichtigt (vgl. die genannte Abhandlung 253); er schreibt, als hätte sich Niemand gegen sein Mißverständnis verwahrt, und dehnt sein Unrecht noch weiter dahin aus, daß er uns aufbürdet, als schöben wir nicht nur die Frage, was ist und geschieht, sondern auch, was sein und geschehen soll, der Frage nach dem ästhetischen Wert unter, macht uns also zu moralisch politischen Tendenz-Ästhetikern. Hatte ihm mein Werk hiezu einige entfernte Anknüpfungspunkte geboten: es kann ihm nicht unbekannt sein, wie ich darüber hinaus bin und längst eingestanden habe, was auch ich als Fehler erkenne, ohne darum nur eine Linie breit von meinem Prinzip weichen zu müssen. Man ist in Zeiten politischer Aufregung, wie es jene war, worin mein Buch entstand, immer geneigt, den Wert des rein Menschlichen zu verkennen und einseitig auf politischen, heroischen Gehalt zu dringen, allein unrichtige Bevorzugung einer Sphäre von Gehalt ist noch nicht falsche Bevorzugung des Gehalts überhaupt auf Kosten der Form und ich darf darauf hinweisen, daß ich auf meiner Wanderung durch das Gebiet der schönen Stoffe niemals vergaß, den Gehalt mit der Form in einem Blick zu umfassen; ich darf namentlich daran erinnern, wie ich im Abschnitt von der geschichtlichen Schönheit überall die Kulturformen, die Physiognomie der Zustände fest im Auge behalten

habe. — Hätte übrigens mein Gegner beachtet, wie streng ich die historische Wahrheit von der innern unterscheide, so wäre ihm natürlich auch das oben gerügte Mißverständnis nicht begegnet, als meinten wir, die Musik solle Objekte darstellen.

Eigentlich führt dies Alles auf die Frage, was man unter Stoff zu verstehen habe. Welche Bedeutungen in diesem Worte scharf zu unterscheiden sind, hat der erste Teil dieser Selbstkritik genau aufgezeigt und darauf die Untersuchung des Begriffs der Form gegründet. Da ich darauf beharre, daß sie vom Inhalt nicht zu trennen sei, so sagt Zimmermann, der Widerspruch zwischen Gehaltsästhetik und Formästhetik, in dem ich mich befinde, sei nun erst recht zum Durchbruch gekommen, und, um ihn zu decken, entstelle ich die Ansicht der ästhetischen Formalisten dahin, als rede sie von einer Form, die an nichts, von einem Gehalt, der an keiner Form erscheine; dies sei aber den Formalisten nicht eingefallen; was der Formalismus aufstelle, sei einfach, daß ein schöner Gegenstand als solcher nur durch die Form gefalle; was er aber nicht leugne, sei, daß er außerdem auch noch, insofern er zugleich wahr und gut sei, durch seinen Gehalt gefallen könne. „Diese Sonderung des Gefallens bedingt keine Absonderung des Seins, wie es denn mit Aristoteles für ausgemacht gilt, daß keine Form ohne Stoff und kein Stoff ohne Form existiere, was aber nicht ausschließt, daß die Form für sich und der Stoff für sich ein Gefallen oder Mißfallen, jedes für sich, hervorbringe.“ Hier sieht man mitten in den Punkt hinein, auf den es mir nicht gelingen will das Auge des Gegners zu richten. Mein Satz ist, daß die Form nicht nur am Stoff hängt, sondern aus ihm hervorgeht. Stoff heißt aber dann nach den von mir unterschiedenen Bedeutungen Inhalt, bestimmter Lebensinhalt, lebendige Kraft, welche die Individuen irgend einer Art von innen herauszeugt, formt, bewegt. Den naheliegenden Einwand, von einem individuellen Dasein könne bei abstrakten Formen, unorganischen Körpern und Erscheinungen, an denen doch Verhältnisse von Farben, Tönen gefallen, nicht die Rede sein, hat meine Aufstellung des Begriffs Symbolik im genannten, bestimmten Sinne beseitigt. Von einem „an“ oder „nur durch“ und „außerdem noch“ kann nun nicht die Rede sein. Die Form ist nichts Anderes als die Form des Inhalts, das Äußere des Innern, man

kann sie nicht trennen, denn man hat schon dieses in jenem, diesen in jener, man muß sie mitwägen, es sind nicht zwei Werte, sondern es ist nur ein Wert. Und bei jenen abstrakten Erscheinungen nimmt die symbolisierende Seele des Betrachters Linie, Licht und Schatten, Akzent und Quantität, Tonverhältnis so zu sich herüber, daß sie sich zu ihr nicht minder innig verhalten, als die Gestalt eines Individuums zu seiner Lebenskraft und seinem Seelenleben. Der letztere Fall gehört natürlich nur dem Gebiete der Ästhetik an; das Ganze der Frage aber führt allerdings in die Metaphysik, in welche Zimmermann selbst mit seiner Berufung auf Aristoteles eintritt; es knüpft sich an die allgemeine Frage über Stoff (im Sinn der Materie überhaupt) und Form. Sind beide ursprünglich zwei und verbinden sich nur miteinander, oder ist, was wir Materie zu nennen pflegen, ein Etwas, dem das Formgebende ursprünglich inwohnt, so daß Form, höher Seele und Geist nicht von außen zu ihm hinzukommt, sondern in Wahrheit nichts besteht als das Eine von sogenannter Materie und Form, dessen reiche Gestaltenwelt die Kunst in verklärendem Spiegel wiedergibt? Die Philosophie nun, welche dem ästhetischen Formalismus zugrunde liegt, kennt ein solches Eines freilich nicht. Ich komme an späterer Stelle darauf zurück und setze hier noch hinzu, daß diejenige Philosophie, welche nur eine immanente Einheit von Materie und Form kennt, in jenem verklärenden Akte des Künstlers nur eine höhere Wiederholung desselben Aktes sehen kann, durch welchen die Natur den Stoff von innen heraus gestaltet. Der Künstler stellt nicht eine Gruppe entdeckter harmonischer Verhältnisse zusammen und hängt sie an einen Gegenstand, sondern in einem Zuge, der schaffenden Natur gleich, läßt er aus dem gefühlten Kerne des Stoffs harmonische Formen quellen. Der Dichter sucht nicht Inhalt für ein Metrum, sondern wie er ihn in seinem Geiste hegt, summt und klingt im innern Gehör seiner Phantasie das der qualitativen Stimmung entsprechende Versmaß mit an und webt sich aus ihr heraus; nicht anders dem Musiker die Melodie mit allen Formen des Rhythmus und der Harmonie. Je tiefer und reicher der Inhalt, desto tiefere und reichere Kräfte des eindringenden und Formen aus der Tiefe schöpfenden Geistes erwartet er im Künstler. Dies führt auf das Beispiel von den zwei Gemälden (Ästhetik, Anmerkung zu § 19), mit dem

ich nach Zimmermann (Geschichte der Ästhetik Seite 716) so sichtbar mich selber schlage. Ich sage nämlich dort, wenn man neben ein gutes Gemälde von anspruchslosem Inhalt (Landschaft, Tierbild, Sittenbild) ein solches stelle, worin ein großer weltgeschichtlicher Stoff schlecht dargestellt sei, so könne, da das erstere ohne Frage ästhetischen Vorrang habe, freilich der Schein entstehen, als liege nun ein Beleg für den Satz vor, daß nicht der sogenannte Stoff, sondern die sogenannte Form es sei, worauf Alles ankommt. Allein der Fall sei, so heißt es dort weiter, nicht richtig gewählt; man müsse vielmehr neben das meisterhafte Gemälde der ersteren Art ein solches der zweiten setzen, das ebenfalls meisterhaft in der Form sei; dann liege der Fall richtig und stehe das zweite Bild höher, als das erste. Nun habe ich im letzten dieser Sätze das Wort: ästhetisch weggelassen, während es vorher hieß, das gute Gemälde habe (im ersteren Fall) ä s t h e t i s c h e n Vorrang. Diese Weglassung kommt nun meinem aufmerksamen Gegner wie geschlichen; schlagender, sagt er, hätte ich mich nicht selbst widerlegen können; ich fühle nämlich, daß im zweiten Fall nur der e t h i s c h e Wert es sei, was dem Historiengemälde höheren Rang anweise, und unterdrücke in diesem Gefühl nun das Wort: ästhetisch. Es wäre eigentlich hübsch: eine Gewissensregung und aus Gewissen die Täuschung des Lesers durch Unterschlagung eines Worts! Nun, ich kann den feinen Gewissensbeobachter versichern, daß das Wort sehr unschuldig dazu kam, wegzubleiben, denn es ist dem Sinne nach ja doch sonnenklar enthalten in dem Ausdruck: „meisterhaft in der Form", und wer unterschlägt, ist nur mein Gegner, der dies nicht sehen will. Zweifelte er noch, so überzeugte ihn die entsprechende Stelle jenes Artikels über Inhalt und Form, wo ich (Seite 23*) dasselbe Beispiel benutzt und vollständiger erörtert habe. Ich darf darauf verweisen, denn der Artikel ist, wie gesagt, nachher selbständig erschienen, und ich beleuchte jetzt die Erörterung, die sich an dies Beispiel geknüpft hat, nur noch durch eine einfache Hinweisung auf die Kunstgeschichte: ein Wouvermann, Teniers, Mieris und Raffael: jene sind spezifisch Künstler wie dieser, aber dem Grade nach steht doch wohl die Constantinsschlacht (eben recht ästhetisch) höher als ein Reiterscharmützel von Wouvermann, der Tod des Ananias, die Predigt des Paulus

*) S. hier oben S. 219.

höher als ein Bauerngelage, ein Pfannenflicker, eine Frühstücks-szene von Teniers, Mieris usw. Die anspruchsloseste Landschaft von Ruysdael ist eine Perle der Kunst, aber die Werke des Urweltsmanns Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle sind doch wohl von anderem Kaliber? Geht mir mit euren aufeinandergeleimten zwei Werten!

Natürlich ist es nun, daß auch meine Erörterung der Frage über die Interesselosigkeit im ästhetischen Verhalten mit keiner Silbe berücksichtigt ist. Ich habe gezeigt, daß und wie der Kantische Begriff: schön ist, was ohne Interesse gefällt, beschränkt werden muß, und habe die scheinbar paradoxe Bestimmung: Interesse ohne Interesse begründet, habe gezeigt, daß das Schöne uns in tiefster Seele ergreift, inhaltsvoll erschüttert, rührt, daß aber dem Interesse sein Stachel dennoch ganz genommen ist, weil uns das Schöne für die Existenz des Gegenstandes völlig gleichgültig läßt. Ich verweise die Leser auch hierin auf das fünfte Heft der Kritischen Gänge und werde mich dadurch, daß meinem Gegner beliebt hat, zu ignorieren, was ich gesagt, nicht verleiten lassen, es zu wiederholen.

Ich schließe diese Vorbemerkungen mit einem Hinweis, der geeignet ist, den Leser auf unserem harten Gang in etwas zu erheitern. Ich sage in meiner Ästhetik (in und zu § 19), das Schöne sei persönlich und kündige den Menschen an, auch wo es ihn nicht darstelle. Zimmermann sagt (Geschichte der Ästhetik Seite 721), wenn dies irgend einen Sinn habe, so könne es offenbar nur bedeuten, daß die menschliche Gestalt allein das Maß der Schönheit und alles Schöne nur schön sei, indem es sie selbst ist oder wenigstens sich ihr nähert; die Verwechslung, die zugrunde liege, bestehe in der Identifizierung von Schönheit und Beseelung; wenn aber Beseeltsein Schönheit wäre, so müßte jedes beseelte Individuum ohne Ausnahme schön sein. Ich kann ihm den Schmerz oder Verdruß nicht ersparen, ihm boshafterweise zu erklären, daß ich an die menschliche Gestalt hiebei vorerst gar nicht gedacht habe, daß ich verrückt genug bin, zu behaupten, die Menschenseele sei es, die dem ästhetisch gestimmten Menschen in den Linienzügen eines Berges, in Wolken, Lüften, Flüstern der Bäume, Rauschen der Wasser, im künstlerischen Gebäude, im Metrum des Verses, ja in der einfachsten Akkordfolge selbst noch ohne die Einfügung in das Ganze eines Tonstücks erscheine. Dann aber denke ich freilich an die menschliche Persönlichkeit im eigent-

lichen Sinne, nur nie bloß an seine Gestalt, weil es solche ohne Seele nicht gibt, und ich meine freilich, sie sei das höchste oder vielmehr allein wahrhaft Schöne, weil sie der am höchsten organisierte, d. h. der zum Gefäß der Seele, des Geistes organisierte Stoff ist, weiter aber denke ich an Bewegungen dieser beseelten Gestalt, vieler Gestalten und an Handlungen, worin diese so zusammenwirken, daß die Einheit der Handlung sie wie zu einem Individuum zusammenfaßt. Nun weiß ich wohl, was der Formalist einwenden wird: man könne sagen, zwar nicht, daß der Mensch allein das wahrhaft Schöne, wohl aber, daß er das vorzüglich Schöne sei, jedoch einzig darum, weil seine Gestalt, Bewegungen, Handlungen die Träger der harmoniereichsten Verhältnisse seien. Die Träger: es ist mir bekannt, ist bei dem symbolischen Fuchs oben schon erwähnt und wir müssen im Folgenden erst tiefer darauf eingehen, daß der Formalist behauptet, die Kunst benütze Alles, was da leibt und lebt, nur als Gerüste für Verhältnisse. Nur schade, daß wir Andern uns dadurch nicht belehren lassen, weil wir wiederum und abermals meinen, harmonische Verhältnisse bilde, schaffe nur die Natur und ihr nach die schauende, fühlende Seele, die ihres Inhalts Fülle in sie legt und sie dadurch erhöht und vertieft. Ich hoffe in der Folge zu zeigen, daß die Theorie von den harmonischen Verhältnissen, die als platonische Hypostasen irgendwo im Blauen schweben, vom Künstler entdeckt und an die Bilder von Gegenständen wie an einen Kleiderrechen gehängt werden, nichts Anderes ist als eine barocke Verbindung von Mystik und Mathematik. Wenn wir Beseeltheit und harmonische Form als Eines fassen, so daß wir diese aus jener ableiten und daher, weil diese Einheit wahrhaft und ganz nur im Menschen erscheint, in allem Schönen nur den Menschen sehen, so werden wir auf den Widerspruch hingewiesen, der zwischen Seele und Form vielfach im Leben eintrete. Zunächst wäre zu antworten, daß dieser Widerspruch oft nur ein Schein ist, der verschwindet, wenn man genauer hinsieht. Mancher ist an Gestalt unschön, ja häßlich, aber die Güte seiner Seele widerlegt durch Schönheit des Ausdrucks in Blick, Mienenspiel, Bewegung, also auch durch Formen, jenen Teil der Formen, der mißfällig ist. Mancher scheint schön von Formen, aber die erkrankte oder schlecht gewordene Seele widerlegt den Schein,

denn wenn man näher prüft, so findet man die Furchen, die Winkel, alle häßlichen Züge, die sie dem schöngebauten Leib eingegraben hat. Für Zimmermann gibt es auch einen Einklang Übelgesinnter, der dennoch schön ist (Ästhetik Seite 48 und sonst). Ich gestehe, daß dies mir unbekannt; sie pflegen Händel unter sich zu bekommen, schließlich einander die Schädel einzuschlagen, und das sind ja doch wohl keine harmonischen Verhältnisse. Es gibt auch eine Heuchelei, aber unter dem Scheine des schönen Ausdrucks, den sie lügt, muß sich die wahre Gestalt der häßlichen Seele doch, und zwar eben in den Formen selbst, in denen der Bewegung nämlich, wenn man feiner beobachtet, entdecken lassen. Doch das Alles will nicht viel heißen. Das Naturschöne unterliegt unzähligen Zufällen, die zwischen die Seele und ihren Körper mit unberechenbaren Störungen des adäquaten Verhältnisses treten, und die Frage, ob eine schöne Seele in einem schönen Körper wohne, führt in eine unendliche kasualistische Dialektik, wenn man von der Kunst absieht, die jene Störungen im Bilde des Individuums auszugleichen hat. Der allgemeine Satz aber, daß die menschliche Gestalt das menschliche Wesen ausdrückt, bleibt einfach in Kraft und versteht sich so von selbst, daß er nur vorzubringen ist, um eine merkwürdige Verirrung Schillers hier zu erwähnen, die uns zur Beleuchtung des Formalismus ganz besonders dienlich ist. Es ist ein Satz in der Abhandlung über Anmut und Würde, worin Schiller, im Übrigen glücklicherweise nicht konsequent als Formalist, den Begriff der reinen Form auf die ganz konsequente Spitze treibt: „gesetzt, man könnte bei einer schönen Menschengestalt ganz vergessen, was sie ausdrückt, man könnte ihr, ohne sie in der Erscheinung zu verändern, den rohen Instinkt eines Tigers unterschieben, so würde das Urteil der Augen vollkommen dasselbe bleiben und der Sinn würde den Tiger für das schönste Werk des Schöpfers erklären". Die Kantische Verwirrung, die ich Ästhetik, Anmerkung zu § 43 und wieder im 5. Heft Kritischer Gänge Seite 118*) besprochen, hat Schiller zu diesem unglaublichen Satz verführt. Lotze sagt schlagend (Geschichte der Ästhetik Seite 91), nur der Formalist könne es versuchen wollen, dieselbe Erscheinung bald als Ausdruck des Wesens, dessen Erscheinung sie ist, bald willkürlich als Ausdruck eines andern zu denken, dem sie völlig fremd

*) S. hier oben S. 303.

ist. „Gesetzt, man könnte“ — welchen andern Nachsatz sollte man erwarten, als: dann könnte man auch jeden andern Widersinn annehmen? Welche Vorstellung, wenn man es zu denken versucht, den Tieren und Menschen sehe eine andere Seele aus den Augen ihrer Erscheinung als ihre eigene!

Sind diese Vorbemerkungen zum Teil munterer gehalten, als der wissenschaftliche Stil eigentlich erlaubt, so sind sie doch wohl immer noch etwas gutmütiger, als die Zusammenstellung „Hamlet und Vischer“ zum Titel eines Aufsatzes im zweiten Teil von Zimmermanns Studien und Kritiken, einer Arbeit, worin der Verfasser die Ansicht Storffrichs über den Helden zu der seinigen macht, die ich im Vorwort des zweiten Hefts der Kritischen Gänge kurz besprochen habe. Hamlets schuldhaftes Zaudern soll nach derselben weniger in der störenden Reflexion, als darin seinen Grund haben, daß er vom allgemeinen Form- und Scheinwesen, der allgemeinen Schauspielerei, die rings um ihn am Hofe herrscht, durch die Macht der Gewöhnung selbst angefressen sei, und von den Heuchlern, die ihn umgeben, soll er sich nur dadurch unterscheiden, daß er diese seine Schwäche besser kennt und darob sich selber haßt. Man wird nicht verlangen, daß ich darauf eingehe; nicht jede Meinung verdient widerlegt zu werden oder vielmehr (da ich die Unnatur dieser Ansicht schon an genannter Stelle aufgezeigt habe) zweimal widerlegt zu werden. Ich bemerke nur gelegentlich, daß ich, angeregt von Döring und Hebler, meine Ansicht über Hamlet, wie sie in jenem Hefte vorliegt, selbst ergänzt und berichtigt habe in dem Aufsatz: Die realistische Shakespeare-Kritik und Hamlet (Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft Jahrgang II), nur freilich im umgekehrten Sinne von Auslegern, die in Hamlet selbst einen Scheinmenschen entdecken: nicht die Reflexion allein ist es, die ihm die Kraft zum Handeln kreuzt, sondern auch und noch mehr die Leidenschaft einer sittlichen Natur, die sich immer noch bei dem Verdammen aufhält, wo sie längst zum Richten fortschreiten müßte. Dies ruht freilich ebenfalls schließlich auf dem Denken, denn es ist ja die Schärfe des sittlichen Urteils, was diese tiefe Empörung des Gefühls weckt; nun aber wird durch diese Leidenschaft ein Denken anderer Art, dasjenige nämlich, das Hamlet jetzt brauchte, hintangehalten, abgeschnitten; dies ist das Denken und Wollen des Zwecks und seiner Mittel;

der handelnde Mensch nimmt sich nicht so viel Zeit wie Hamlet, dem verdammenden Gefühlsabscheu gegen das Böse nachzuhängen, das gestraft werden soll, sondern schreitet zur kühlen Erwägung der rechten Mittel für die Tat und dann rasch zur Tat. Dieser reine und höchst wahrheitsliebende Geist erzürnt sich gegen die Schlechtigkeit und das lügnerische Scheinwesen so, daß er in einen Weltekel verfällt, der den Entschluß lähmt.

Doch es ist hohe Zeit, vom Vorspiel zum Stücke selbst, vom Plänkeln zum geschlossenen Angriff überzugehen. Zimmermann hat für die Unterlassungen, die ich ihm bisher vorgeworfen, einen Grund anzuführen, der sich sehen läßt. Er brauchte, kann er sagen, auf jene Erörterungen und Sätze nicht zu antworten, weil sie auf das Prinzip selbst sich noch nicht einlassen. Ich zwar glaube, daß sie die Kritik des Prinzips selbst eigentlich bereits enthalten; ist jene Symbolik, von der ich gesprochen, ein naturnotwendiger Akt der Seele, so gibt es auch im Gebiete der abstrakten Formen keine, die als bloße Form ästhetisch wirken könnte, und ist es richtig, daß im Gebiete der konkreten Formen die Form von der innern Kraft, aus der sie geflossen, sich nicht trennen läßt, so ist der Formalismus widerlegt. Doch der Gegner kann verlangen, man solle ihm auf seinem Wege folgen. Daß ich damit gezögert und bis hieher die Streitfrage nicht direkt im Mittelpunkte, sondern an vereinzelten Stellen gefaßt habe, die zwar durch erkennbare Radien auch zum Mittelpunkt führen, dies erklärt sich einfach aus dem Verlauf der Polemik seit dem ersten gegen mich gerichteten Artikel im Literarischen Zentralblatt 1858 und meiner ersten Antwort in der Monatschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich, die ich im vorigen Heft der Kritischen Gänge (Seite 85*) wieder angeführt habe, bis herab zu Zimmermanns Abhandlung in den Studien und Kritiken. Doch also zur Sache!

Die Schüler Herbarts folgen bekanntlich ihrem Meister in folgender Ableitung des Grundbegriffs der Ästhetik.

Die Ästhetik hat es mit den Bildern des Seienden, den Vorstellungen zu tun nicht unter dem Standpunkt der Richtigkeit oder Unrichtigkeit, Gültigkeit oder Ungültigkeit, kurz der Wahrheit, sondern unter dem des Gefallens oder Mißfallens. Es ist dies ein Zusatz,

*) S. hier oben S. 280.

welcher dem Gefühl angehört und worin das Unterscheidende des ganzen ästhetischen Gebietes liegt, in welches neben der Ästhetik im engeren Sinn auch die Ethik gehört, welche Herbart „für die allgemeine Ästhetik erobert hat“ (Studien und Kritiken Seite 240). Das rein theoretische Gebiet hat es mit dem Wesen, das ästhetische mit dem Werte zu tun, jenes mit dem Was, dieses mit dem Wie. Das Gefühl bleibt aber vag, vom Zufälligen, Individuellen abhängig, wenn nicht die Vorstellung, deren begleitender Zusatz es ist, exakt bestimmt werden kann. Dieser Bestandteil muß von jenem geschieden und in klarem Urteil erfaßt werden können, sonst scheitert die Ästhetik; nur wenn der Vorstellungsinhalt des Gefühls abgesondert von dem Gefühle, das er veranlaßt, in Begriffen zu fixieren ist, kann es eine Wissenschaft dessen geben, was allgemein und notwendig gefällt, d. h. des Schönen. Bezöge sich nun das Gefühl nur auf den Stoff im Bilde, auf die Materie dessen, wodurch es hervorgerufen ist, so wäre es bloßes Lustgefühl, das mit dem Gefühlten ununterscheidbar zusammenrinnt; die Sonderung wäre nicht möglich, die Zufälligkeit, die Unbestimmbarkeit bestünde, und diese führt in das Gebiet des Begehrens ab, während das ästhetische Verhalten reine Kontemplation ist. Vorhanden aber ist die Möglichkeit der Absonderung dessen, was gefühlt wird, von dem begleitenden Gefühle selbst, wenn dieses Was nicht der Stoff, sondern die Verbindung, das Zusammen der Teile des Gegenstands ist. Kein Einfaches, sondern nur Zusammengesetztes gefällt oder mißfällt ästhetisch, die Materie des Bildes, außerhalb der Verbindung, gefällt und mißfällt nicht, ist ästhetisch gleichgültig; die Verbindung aber ist die Form. Diese aber ist vorstellbar, läßt sich zergliedern, im Urteil fixieren. Und dies Urteil sagt: die harmonische Verbindung gefällt, die unharmonische mißfällt. Der Einklang und nur dieser ist Gegenstand der reinen, ästhetischen Kontemplation und das ihn begleitende Gefühl durch eine im klaren Urteil bestimmbare Vorstellung bedingt. Das Urteil kann, vom Gefühl gesondert, die mehreren im Einklang Verbundenen auseinanderhalten, vergleichen, die Art des Einklangs aufzeigen. Beweisen, vorschreiben läßt sich auch so das ästhetische Urteil nicht, es ist aber evident, „weil der Inhalt der Vorstellungen, was er für Einen ist, notwendig auch für jeden Andern sein muß und ein Gefühl, das nur durch die Be-

trachtung des Vorstellungsinhalts und nichts Anderes erzeugt wird, notwendig bei dem Einen dasselbe wie bei jedem Andern sein muß" (so in den Studien und Kritiken I, Seite 259). Zimmermann führt Grundton und Quinte als ein solches unbestrittenes harmonisches Verhältnis, Sexte und Septime als ein unbestrittenes Mißverhältnis an, deren das erste notwendig als wohlgefällig, das zweite notwendig als mißfällig von jedem gesunden Ohr vernommen werde. Ebenso beruft er sich natürlich auf die Tatsache des Wohlgefallens an harmonischer Farbenzusammenstellung.

Es steht außer Zweifel, daß harmonische Ton- und Farbenverhältnisse, auch wenn sie nicht zu einem ausdrucksvollen Ganzen zusammentreten, nicht an lebensvolle Gegenstände geknüpft sind, allgemeines Wohlgefallen finden und daß der Grund erkennbar, im Urteil faßbar ist. Er liegt in der Struktur und Funktion des Gehörs, das Koinzidenz gewisser Obertöne mit dem Grundton, des Gesichts, das zu einer Farbe die Ergänzungsfarbe fordert, er liegt in einer unendlich merkwürdigen Entsprechung des Physikalischen und des Physiologischen. Nun ist das aber nur ein sinnlicher Vorgang und gehört solches Wohlgefallen in das Gebiet des bloß Angenehmen. Es ist nämlich unrichtig, daß das nur Angenehme ganz unbestimmbar dem Zufall individueller Neigungen anheimgegeben ist; selbst in Geschmacks- und Tastempfindungen findet ja weit mehr Übereinstimmung statt, als man zu bedenken pflegt. Man nennt das etwa wohl auch schön, wie man in manchen Gegenden wirklich sagt: „es schmeckt schön"; aber die nicht formalistische Ästhetik hat sich an solchen lockeren Sprachgebrauch nie gekehrt und sie behauptet, diese physikalischen Erscheinungen bewirken ästhetisches Wohlgefallen nur unter einer bestimmten Bedingung: Töne müssen zu einem Ganzen zusammentreten, das eine innerlich wahre Seelenstimmung, eine Seelenharmonie ausdrückt, Farben an Gegenständen auftreten, in welche, wenn es unorganische sind, ebenfalls eine harmonische Stimmung symbolisch hineingefühlt wird, oder welche, wenn es organisch lebendige sind, ein irgendwie bedeutendes Lebensbild darbieten. Und sie behauptet weiter, daß in diesen Fällen Übereinstimmung im Wohlgefallen auch stattfindet, gewisse Bedingungen freilich vorausgesetzt, die aber bei jenem bloß sinnlichen Wohlgefallen ebenfalls bestehen, da ja nicht jedes Individuums Seh- und

Hörorgan normal beschaffen oder ausgebildet ist. Allerdings nun können wohlgefällige Verhältnisse bloß abstrakter, von keiner Phantasie beseelter, physikalischer Erscheinungen nicht nur sinnlich, sondern auch geistig wohlgefällig werden, nämlich wenn wir über sie denken, sie messen und zählen, ihr Gesetz erforschen; dies aber ist Wohlgefallen aus Befriedigung der Erkenntnis, und zwar der mathematischen. Im Gebiete der Poesie, abgesehen vom Metrischen, würde es sich wohl auch um Wohlgefallen aus Erkenntnis logischer Ordnung handeln; doch dies dürfen wir noch zurückstellen.

Der Formalismus nun bestreitet Beides: sowohl daß die Lust an diesen abstrakt physikalischen Harmonien bloß eine sinnliche sei, als auch daß, wenn von einer geistigen die Rede sein soll, diese nur auf der Befriedigung des mathematischen Erkenntnistriebs ruhen kann. Nicht bloß sinnlich soll das Wohlgefallen sein, da hier nicht ungeformte Schallempfindung, unbestimmter Lichtäthereindruck stattfinde, sondern eben die Form, die Weise der Verbindung es sei, was wohlgefällt (Zimmermann, Ästhetik Seite 173). Diese Form beruht aber auf meßbaren und zählbaren Größenverhältnissen, sonst auf nichts, also, behaupten wir, drängt die Leugnung bloß sinnlicher Annehmlichkeit in die Mathematik hinüber. Aber auch dies also wird bestritten, und mit welchen Gründen?

Wie soll sich das Ästhetische vom Mathematischen unterscheiden? Hier stehen wir an der entscheidenden Frage und Zimmermann hat folgende Antwort. „Gegen das Zusammen der Teile des zusammengesetzten Bildes als Grund des Gefallens und Mißfallens hat man eingewendet, dasselbe sei ein lebloses, insofern es bloß durch die mechanische Nebeneinanderordnung der durch das Pluszeichen verbundenen Summanden erläutert werde. Man braucht aber nur die Vorstellung des zusammengesetzten Bildes, das selbst ein ‚lebendiges', d. h. eine psychische Vorstellungsgruppe ist, klar zu denken, um zu begreifen, daß auch das Zusammen der Teile dieser Gruppe, die selbst psychische Vorstellungen, lebendige Kräfte sind, ein lebendiges und tätiges, Spannung und Lösung derselben gegen und untereinander bewirkendes sein müsse." (Ästhetik Seite 25 ff.) Und spezieller gegen das Denken an mathematische Verhältnisse (Seite 27): „Das mathematische Verhältnis, da es sich nur auf die Art, wie eine Größe aus der andern hervorgegangen gedacht

werden könne, bezieht, kann durch den Exponenten oder durch die Differenz vorgestellt werden, in denen beide Glieder des Verhältnisses aufgehen. Die im Zusammen befindlichen Glieder des ästhetischen Verhältnisses sind lebendige Kräfte, wirkliche psychische Akte mit Inhalt und Stärke, die einander zwar spannen und hemmen, aber nicht vernichten, also auch nicht in ein Drittes, das dem Exponenten gliche, irgend verschmelzen können." Im angeführten Aufsatz der Studien und Kritiken lautet diese Enthüllung auch so: das ästhetische Verhältnis sei einerseits dem bekannten mathematischen darin ähnlich, daß es zwischen Gliedern, die auf die verschiedenste Weise benannt sind, stattfinden könne, falls diese nur ein gewisses sich gleichbleibendes Verhalten gegeneinander beobachten, andererseits darin unähnlich, daß das Vorstellen desselben kein dem Gemüte des Betrachters indifferentes bleibe, sondern in einem unwillkürlichen Lust- oder Unlustgefühl Seitens desselben seinen unausbleiblichen Effekt habe (Seite 256). Dies ist denn doch wohl ein idem per idem, denn eben, wie und warum das bloße Verhältnis ein vom Gefühle mathematischer Erkenntnisbefriedigung verschiedenes Lustgefühl erzeuge, war zu beweisen und der Beweis lautet: es erzeugt ein solches. Doch Zimmermann hat an dieser Stelle sich nur vielleicht selbst Unrecht getan, die ersteren Stellen beweisen vielleicht mit einem Grunde, was er hier mit einer Versicherung zu beweisen glaubt. Die Frage ist: was haben wir unter jenen lebendigen Kräften, jenen psychischen Akten zu verstehen, die sich tätig gegeneinander spannen, die Spannung wieder lösen?

Wir andern unklugen, vom „Stoff" hingenommenen Leute denken dabei natürlich an das volle Leben und seine Bilder: an Charaktere in einem Epos, einem Drama, Gefühle in einem lyrischen Gedicht, in Tongruppen der Musik, die sich energisch gegeneinander spannen, an Gestalten in Skulptur und Malerei, die in untrennbarer Einheit von Form, Farbe und Ausdruck sich gegenseitig heben, so daß in diesem Verhältnis die dargestellten Kräfte gleichsam aufzuglühen, stärker zu leuchten scheinen. Doch wir besinnen uns; wir wissen bereits, daß dies eine Vermengung von Inhalt und Form ist, näher eine Übertragung der Poesie auf die andern Künste, eine Einschiebung dieser in jene. Die Poesie ist eine Bildsprache, die,

um rhythmische Verhältnisse zur Erscheinung zu bringen, durch Worte als Zeichen den Lebensinhalt herbeizieht, die Formen des Lebens „sich durch theoretische, nicht ästhetische Rücksichten bis zu einem gewissen Grade vorschreiben läßt, sie wird die in der Natur gegebenen Formen dulden müssen“ (Ästhetik Seite 404). „Die Form der epischen Gedankenphantasie eignet sich zur Darstellung von Begebenheiten, die der dramatischen zur Darstellung von Handlungen“ (Ästhetik Seite 303); weil nämlich jene die Gedanken nach der Zeitlinie, diese nach dem Gesetz von Grund und Folge bildet, so ist es natürlich, daß beide es sich gefallen lassen, wenn ihnen das Menschenleben hiezu den Inhalt nach den genannten zwei Seiten verabreicht. Die Kunst gestattet der Natur, dem Leben, ihr zu dienen; dies ist bereits im Früheren herausgehoben; das Leben, habe ich gesagt, bringt den Ständer, woran die Kunst ihre Verhältnisse hängt, das „Gerüste“ nennt es Herbart selbst. Besonders instruktiv hierüber ist die Skulptur. Die plastische Phantasie wünscht ein harmonisches Ganzes von gekrümmten oder gebrochenen Flächen darzustellen. „Mehr als in jeder andern Naturerscheinung ist in der menschlichen Gestalt diese Forderung erfüllt, denn in ihr herrscht die Kugelgestalt vor, durch welche fast alle Teile miteinander in qualitativer Verwandtschaft stehen“ (Ästhetik Seite 214). Es ist ganz folgerichtig, daß im Abschnitt von den „einfachen realen Kunstwerken“ als das wahre Organ für den reinen Genuß des plastisch Schönen der pure Tastsinn, ohne Mitwirkung des Gesichtssinns, aufgestellt wird. Es gehört der lichtlosen Welt an. Daher wird bedauert, daß jetzt so häufig Verbote und hölzerne oder eiserne Schranken die Berührung der Bildwerke hindern. „Das Abtasten des Rückens des ruhenden Herkules-Torso, der schwellenden Glieder der Venus von Melos oder des barberinischen Fauns müßte der Hand eine Wonne gewähren, welche nur mit dem Genusse des Ohrs bei dem mächtigen Wogen Bachischer Fugen oder schmelzender Mozartischer Melodien vergleichbar wäre“ (Seite 490). Zimmermann hat nicht versäumt, voranzuschicken, es sei dazu eine Abstraktionsfähigkeit von der gewöhnlichen sinnlichen Auffassungsweise gefordert, die den spezifischen plastischen Genuß zum Eigentum Weniger mache; allein wie soll es nun in den Museen gehalten werden? Man hat die nackten Statuen

abgesperrt gegen gewisse schmunzelnde Feinschmecker des Tastsinns, von deren Fingern gewisse schwellende Formen nach und nach förmlich poliert wurden; sollte man nun das Gitter wegnehmen und eine Inschrift aufpflanzen: „zum Abtasten werden nur die Wenigen zugelassen, die nachweisen können, daß sie ihren Tastsinn idealisiert haben?“ Aber worin soll das Examen bestehen, durch das man diese Wenigen unterscheidet? Doch im Ernst: der Mut, womit es Zimmermann hier darauf wagt, den Leser zu erheitern, ist mir willkommen, weil dieses Beispiel so gründlich zeigt, wohin das reine Formprinzip in ganzer Folgerichtigkeit führt: zur Aufnahme eines Sinnes unter die ästhetischen Organe, der in seiner Sonderung vom Gesichtssinn stoffartige Reize notwendig mit sich führt und nur mittelbar, wie er gleichsam als Reminiszenz seiner eigentlichen Funktionen in der Gesichtswahrnehmung mitenthalten ist, eine Rolle im Gebiete der Anschauungen spielen kann, welche von einer Lust begleitet sind, die ebenso ideal als sinnlich ist. Gerade die Skulptur ist recht eine Kunst, den Formalismus zu widerlegen. Flächen von wellenförmigem Umriß, teilweise an das Ebene streifend, wieder in das Runde verlaufend, mögen angenehm für das Auge, noch angenehmer für die tastende Hand sein, eine ideale Lust kann ihr Anblick nur bewirken, wo sie so zusammentreten, als Oberfläche eines geschlossenen Ganzen eine solche in sich zurückkehrende Einheit bilden, daß sie kompaktes, individuelles Leben ausdrücken. Kein Künstler hätte ein Gerüste zu erfinden vermocht, woran er eine solche Kurvenwelt hätte hängen oder kleben können, das gibt der Formalist selber zu; also? Also läßt sich die Kunst gefallen, daß ihr die Natur ein solches bringt! Wie ordentlich von dieser, wie gnädig von jener!

Genug vom Dulden und Gestatten! Lebendige Kräfte, psychische Akte, die sich gegeneinander spannen, haben wir also noch nicht; denn wo wir Andere sie zu finden glaubten, da ist nur Träger, Gerüste für die eigentlich ästhetischen Formen. Wir gehen nun in unserer Forderung um ein großes Stück herunter und lassen uns auf einen Augenblick gefallen, jene Erscheinungen, die wir oben abstrakte genannt haben, weil sie nicht die Formen eines lebendigen individuellen Gebildes sind, als ästhetische zu betrachten. Also z. B. Farbenzusammenstellungen. Man ist geneigt, sich zu denken, dem Formalisten

schwebe z. B. das bekannte Ergänzungsgesetz vor: Grün erscheint neben Rot grüner, Rot röter usw. Daran möchten wir uns das Aufleben, Aufleuchten durch die Spannung des Gegensatzes und der Einheit im Gegensatz klarmachen. Ebenso verhält es sich mit Linien und Flächen: das Runde erscheint neben dem Geraden und Ebenen runder und umgekehrt; ebenso mit Tönen, wie sie noch abgesehen von einem musikalischen Ganzen eine Einheit im Gegensatz bilden, ebenso mit Längen und Kürzen, Hebungen und Senkungen im Metrum. Es soll also einen Augenblick zugegeben sein, was wir oben bestritten haben: Farbenverbindungen harmonischer Art, die nichts vorstellen, gefällige Linienzüge, geometrische Körper: Kugeln, Würfel und zusammengesetztere Gruppierungen, Akkorde auf irgend einem Instrument angeschlagen, Versmaße bloß gesummt oder gepfiffen sollen nicht, wie wir meinen, für nur angenehm, sondern für schön gelten. Es ist doch noch sinnliche Wirkung vorhanden und ohne Sinnlichkeit kein Schönes. Also sei es in Ordnung, daß z. B. die Arabeske (ohne Beiziehung von Pflanzen-, Tier- und Menschenform) besonders rein den Grund des ästhetischen Wohlgefallens herausstellt, und die Pyrotechnik soll neben der Malerei als Kunst auftreten.

Nun fragt sich, was unser gewaltiger Abschlag uns hilft? Das Alles ist bereits auch Verbindung der Form mit Gerüste; es ist, so wenig dessen auch sein mag, schon Stoff beigezogen. Das psychische Leben, das wir in bloßen Verhältnissen suchen sollen, könnte aus der Natur dieses Stoffes kommen, und nicht hier dürfen wir es ja suchen, sondern nur in den Verhältnissen an sich; sie dulden den Stoff nur als Träger, als toten, gleichgültigen Träger, sie wollen ihm nicht für lebendige Hilfe dankbar sein, denn sonst wäre eine Beseelung vorhanden, wie sie der Formalismus nicht will, nicht kennt, er darf ja unter ihr nicht den Schein des Lebens verstehen, den das mitbringt oder der sich an das knüpft, woran die Verhältnisse angehängt sind. Wir haben dem Gegner einen Sukkurs aus den Mitteln unserer Ansicht angeboten, den er verschmähen muß, wir haben in unserer Verwirrung den Fehler gemacht, aus dem Zusammenhang unserer Auffassung der Sache ein Stück ihm unterzuschieben, und man verbittet sich die Nachhilfe. Wir verdienen diesen Durchfall, denn das unerbetene Vorstrecken geschah doch aus mehr Billigkeit, als wir uns gestatten durften. Wir dürfen so viel nicht

leihen, und es geschieht uns doppelt recht, daß man sich den Zuschuß verbittet, da wir ihn nicht mit ganz gutem Gewissen anbieten konnten. Das will heißen: wir wollten dem Formalismus gegen seinen Willen mit einem minimalen Bruchteil jener Art von Symbolik aushelfen, die wir als Bedingung fordern, wenn Unorganisches als schön erscheinen soll. Es ist nämlich nicht zu leugnen, daß ein Abschein von ihr auch auf Erscheinungen fällt, die abstrakt zu nennen sind in dem Sinne, wie wir das Wort mehrfach gebraucht haben. Farben auch ohne Körper, dessen innere Mischung und Stimmung sie ausdrücken, Linien und Flächen auch ohne individuelle Gestalten, deren Grenze sie wären, Akkorde außerhalb einer Komposition, Versmaße in Lauten ohne Worte vorgetragen: das alles sehen und vernehmen wir allerdings nicht, ohne daß ein schwacher Schimmer von symbolisch beseelender Phantasie sich in die Warnehmung legt. Farben und Töne wirken in dieser Weise sogar vereinzelt; Rot fühlt sich wie Kraft, Pracht, Fülle; Blau wie Kühle, Entfernung, die ein Sehnen weckt usw.; die Stimmung in einem Zimmer ist eine andere je nach der Farbe der Wände; nach Höhe, Tiefe, Klangfarbe fühlen sich auch einzelne Töne verschieden: froh, bang, kraftvoll usw. Allein in der Tat ist doch dieser Schimmer gar zu schwach, um Beseelung, ästhetisches Leben zu begründen, wenn wir nicht des Konkreten mehr hinzunehmen, als wir eigentlich wollten und an dieser Stelle dürfen. Farben auf eine Fläche aufgetragen, die nicht z. B. die Wandfläche eines Zimmers ist, wo sie mit vielem andern zusammenwirken, lassen uns doch ästhetisch gleichgültig und wirken nur sinnlich angenehm oder unangenehm, zusammengestellte wie einfache; wir würden höchstens etwa sagen: das enthält einigen Anreiz, uns vorzustellen, wie stimmend es wirken würde an einem konkreten Gegenstand; mit Tönen außerhalb einer landschaftlichen oder andren Umgebung, die uns zu seelischer Auffassung anregt, verhält es sich ebenso; eine große vertikale Linie auf dem Papier gezogen, oder durch eine aufgerichtete Stange dargestellt, wird uns kaum entfernt daran erinnern, in welche Stimmung sie unsere Phantasie versetzen würde, wenn sie als die Erstreckung eines steilen, hohen Berges vor uns emporwüchse, wie sie uns da nötigte, mit ihr zu steigen und an dies und das zu denken, was bildlich und unbildlich steigt; und da würde ja überdies Gestein und Erde, Farbe, Beleuchtung, die übrige Landschaft mit

dem Gegensatz der Horizontale mitwirken, jene tote Linie wie eine lebendig bewegte aufzufassen; ein Versmaß nur in unartikulierten Lauten dargestellt, würde uns wohl zu fühlen geben, daß es erfunden ist, um die Gangart einer Stimmung auszudrücken, aber die Stimmung kann doch erst kommen, wenn Worte hinzutreten, um den doch noch kahlen und armen Rahmen auszufüllen.

Also noch einmal: der Zuschuß wird nicht angenommen und geschieht ihm recht, weil wir ihn mit gutem Gewissen erst nicht anbieten konnten. Wir haben keine Beseelung, wir wissen noch nicht, was die lebendigen Kräfte, die psychischen Akte sind, wodurch die ästhetische Harmonie sich von mathematischen Ordnungen unterscheiden soll. Und abermals denn: was spannt sich, was wird warm und lebt auf, glüht auf in der Zusammenstellung?

Dies aufzusuchen ist nun keine kleine Aufgabe. Der Leser braucht Geduld, um mir durch ein Labyrinth zu folgen. Ich verweise zuerst kurz auf das erste Buch von Zimmermanns Ästhetik. Es enthält unter dem Titel: Die allgemeinen Formen, was auch Metaphysik des Schönen heißen kann. Das erste Kapitel leitet unter der Aufschrift: Vorfragen in der oben gezeigten Weise das Prinzip der reinen Form ab. Im zweiten werden „die ursprünglichen Formen“ aufgestellt. Rein logisch werden nun aus dem Grundbegriffe, daß das Schöne wesentlich im „Zusammen“ von Gliedern liegt, die verschiedenen möglichen Fälle des Verhältnisses der Glieder deduziert; es wird nicht gefragt, woher sie kommen. Die Glieder heißen zwar auch Bilder, und die Bilder „Vorstellungen“, doch wird auf die Frage: woher? nicht eingegangen. Dies habe ich und haben Andere im ersten, vom Wesen des Schönen handelnden Teil ebenso gehalten; ich habe meine Ansicht darin geändert; das Schöne schwebt nicht in der Luft; ich habe schon im ersten Teil dieser Selbstkritik meine Überzeugung ausgesprochen, es müsse von der Anschauung ausgegangen und ihre Erhebung zur Phantasie bereits in der Metaphysik oder Ontologie so weit abgehandelt werden, daß der grundwesentliche Akt derselben als Quelle des Schönen festgestellt wird; die nähere Untersuchung des Wesens der Phantasie, der Momente ihrer Tätigkeit und ihrer verschiedenen Arten ist jedoch dem zweiten Abschnitt vorbehalten. Doch es soll an dieser Stelle darüber nicht gestritten werden, sondern die Bezeichnung der Glieder als Vor-

stellungen mag als hinreichender Vorbehalt der weiteren Verfolgung des Schönen in seine Quelle gelten. Wir vergessen vorerst wieder, was wir schon aus den Vorbemerkungen dieser Kritik wissen, daß die formalistische Ästhetik nichts von der Psychologie will, wir haben ja doch von psychischen Akten gehört. — Es werden nun zwei ursprüngliche Grundformen gefunden; die reine Quantitätsform: die stärkere Vorstellung gefällt neben der schwächeren, die schwächere mißfällt neben der stärkeren; die reine Qualitätsform: die überwiegende Identität der Formglieder gefällt, der überwiegende Gegensatz der Formglieder mißfällt unbedingt. Eigentlich wäre zu fragen, ob eine reine Quantitätsform aufgestellt werden kann; ich glaube, daß außer Verbindung mit Qualitätsverhältnissen das Große neben dem Kleinen, das Kleine neben dem Großen Phantasie und Gefühl einfach so gleichgültig läßt wie alles mathematische Messen und Zählen. Doch ich will auf diesen wichtigen Beitrag zur Begründung unseres Vorwurfs der Mathematisierung des Schönen hier nicht eintreten. Nun kommt bei der Besprechung der reinen Qualitätsform bereits der Satz von der Spannung und Lösung der Spannung, dem dann später durch den Begriff lebendiger Kräfte, psychischer Akte gegen den Vorwurf der Mathematisierung des Schönen aufgeholfen werden soll: „das Identische des Inhalts beider Formglieder trachtet, Verschmelzung, das Entgegengesetzte, Hemmung herbeizuführen, — der Gegensatz spannt die Glieder, welche die Identität vereinigen will. Dadurch entsteht ein Zustand dem der Frage ähnlich. Überwiegt nun die Identität der Glieder, so löst sich diese Spannung, und die Lösung bewirkt ein Lustgefühl.“ Nun läßt uns aber Zimmermann immer noch die Möglichkeit, hier an lebendig sinnliche Vorstellungen zu denken; er geht nämlich aus von der Entdeckung Helmholtzs, daß die Konsonanz der Tonempfindungen auf der Koinzidenz gewisser Obertöne mit dem Grundtone beruht; er sagt, Ähnliches werde man in Zukunft vielleicht auch von den harmonischen Farbenempfindungen auf empirischem Wege nachzuweisen imstande sein. Dieser Punkt ist in unserer Kritik besprochen, wir kommen soeben von der Nachweisung her, daß es uns nichts helfen würde, wenn wir uns auch entschließen wollten, einen harmonischen Eindruck, dessen Lustgefühl doch nur ganz entfernt einen seelischen Anklang durch einen schwachen Abschein tieferer Symbolisierung mit sich führt, im Grund eigentlich

doch nur ein sinnliches ist, für einen ästhetischen gelten zu lassen. Wir dürfen aber an lebendig sinnliche Vorstellungen hier wirklich auch gar nicht denken, denn nur als Beispiele aus einem späteren Teil, wo schon das Gerüste, der Träger hinzugekommen ist, als Beispiele, die guten Dienst leisten, sind die Ton- und Farbenempfindungen für jetzt herbeigezogen, Zimmermann ist mit den Worten: „Allgemein dargestellt" usw. zur Aufstellung des obigen Satzes übergegangen. Was steckt in diesem: „Allgemein dargestellt"? Wir suchen, was die reine harmonische Gliederverbindung ist, zu der sich Konsonanz der Töne und Farben bereits wie ein hinzutretendes Gerüst verhält, an der sie erscheint. Zu diesem Zweck müssen wir einen großen Sprung machen. Es geht uns in diesem Zusammenhang der fernere Inhalt des ersten Buches nichts an; er handelt weiter von der disharmonischen Qualitätsform; ein Abschnitt erstaunlichen Inhalts, von dem ich zunächst nur sage, daß mit Begriffsbewegungen ohne ein bewegendes Subjekt meine Ästhetik doch so fürchterlich nicht gewirtschaftet hat; da gibt es auf einmal Korrektheit, Ausgleichung, abschließenden Ausgleich, falschen Schein, Lüge, Trug und eine Menge anderer Geschichten, ohne daß irgend von einem Geist und Organ die Rede gewesen wäre, wodurch diese Prozesse vollzogen würden; wir überspringen ferner das dritte Kapitel: „Die abgeleiteten Formen" (es sind diejenigen, wo der Formglieder unbestimmt viele sind, — bei den „ursprünglichen" waren deren nur zwei, was, nebenher gesagt, über mein Verständnis geht; niemand wird bei diesen immer nur an zwei Formglieder denken können). Des zweiten Buches erstes Kapitel: Die schöne Natur — beschäftigt uns hier nicht; aber im zweiten Kapitel: Der schöne Geist — finden wir da vielleicht Aufschluß? Ist hier die Lehre von der Phantasie zu erwarten als dem Organe, wodurch Schönes, zunächst als inneres Bild, erzeugt wird, als Vorbereitung für einen folgenden Hauptteil, wo dann durch die Aufnahme der Begriffe Material und Technik der Übergang zu der Lehre von der Kunst gemacht werden wird? Oder ist die Rede von der Schönheit der geistig sittlichen Welt, wie sie der ästhetischen Betrachtung erscheint und nachher Stoff für die Kunst wird? Dies könnte man erwarten, weil das Kapitel dem ersten dieses zweiten Buches analog ist, das von der schönen Natur handelt; das Erstere könnte man erwarten, weil es

sonst in der Ästhetik natürlich gefordert ist, vom Naturschönen zu der Phantasie überzugehen; freilich muß dann zum Naturschönen auch das Schöne des menschlichen Lebens gezogen sein, wie ich in meiner Ästhetik gezeigt habe. Was bringt nun der Verfasser an dieser Stelle? Er handelt von der inneren Wohlordnung des Geistes, wie sie sich selbst erscheint, stellt natürlich die allgemein geistige, sittliche und die Wohlordnung der ästhetischen Kräfte nebeneinander und führt nun bereits den Begriff des Kunstwerks auf in dem Sinn, daß der Geist, sich nach dem Gesetze des Schönen ordnend, sich selbst zum Gegenstand wird. In diesem Sinne gibt es nun hier auf einmal einen Künstler. Der Geist als das Bewußte im Gegensatz gegen die unbewußte Natur vermag den Formen des Wohlgefälligen gemäß sich zu bilden, sie zu seiner Norm zu machen, der er sich anpaßt. So wird er zum Künstler, d. h. er macht sich selbst zum Kunstwerk und erscheint nun sich selbst beifällig. Also hätten wir, die wir die Phantasie suchten, dann später sehen wollten, wie sie zur Tätigkeit, zur Exekution übergeht, ein Kunstwerk für einen Zuschauer schafft, das Kunstwerk vorderhand in der Person des phantasievollen Menschen, und da sein inneres Phantasieleben als solches, d. h. ohne Hervorbringung des Kunstwerks, für Andere doch wenig zur Erscheinung kommt, ihn selbst zugleich als Zuschauer. Folgt eine Darstellung, wie er das Disharmonische in sich ausgleicht, so daß sein Leben ebenso geregelt als sich selbst regelnd erscheint, und dies ist das Kunstschöne. Man glaubt jetzt wirklich wieder in der eigentlichen Kunst sich zu befinden, denn nun ist von Stil, Manier, Naturalismus, Klassizismus die Rede, und indem man mit schwindelndem Kopf weiter liest, gelangt man an eine Stelle, wo endlich das Wort Phantasie auftritt. Wie gelangt der Verfasser zu diesem Begriff? Antwort: durch den des Kunstwerkes; — natürlich: zuerst das Werk, dann der Meister, durch den es wird; aber halt! Das Kunstwerk ist ja auch wieder nicht das, was wir darunter verstehen, sondern das nur innere Kunstwerk des wohlgeordneten Seelenlebens. Das Kunstwerk zerfällt, erfahren wir, in ein dreifaches: ein Kunstwerk des Vorstellens, Fühlens, Wollens. Wir haben es mit dem ersten zu tun, machen daher das zweite und dritte zum voraus ab: das Kunstwerk des Gefühls ist der richtige Geschmack oder das auf dem richtigen ästhetischen Urteil sicher

ruhende Gefühl des Schönen, umfaßt übrigens auch sittliche Urteile, und heißt dann Gewissen; das Kunstwerk des Wollens ist die Harmonie des Charakters; was ist nun neben diesen halb oder ganz ethischen Kunstwerken das erste, nämlich das des Vorstellens? Es scheint, wenn ich recht verstehe, wirklich das ästhetische Vorstellen gemeint, da vorherrschend von Ton-, Farben- und Formenempfindungen (Form im engeren Sinne des Wortes genommen) die Rede ist. Das Vorstellen wird zum Kunstwerk, wenn diese Empfindungen rein sind und aus Dissonanzen wahre Konsonanzen herstellen. Hier nun tritt also zum erstenmal die Phantasie auf. Das kleine Kunstwerk des Vorstellens, so heißt es, wird, auf eine Mehrheit des Vorstellens bezogen, zum großen, d. h. zum ästhetischen Vorstellen überhaupt (Seite 167). Will heißen: im Kopfe des phantasievollen Menschen ordnen und regeln sich nicht nur kleine, sondern auch große, ja sämtliche Gruppen des Vorstellens harmonisch und idealisch; die Phantasie ist die Tätigkeit, die größere Vorstellungsmassen sichtet und läutert. Das könnte man sich etwa gefallen lassen, wenn nur dies innere Tun nicht schon Kunstwerk hieße und nicht das Ästhetische so schrecklich verwirrend sich mit dem Ethischen und Intellektuellen mischte, wie denn auch hier, bei dem Kunstwerk des Vorstellens, doch nicht klar ist, ob bloß das ästhetische Vorstellungsgebiet gemeint sei.

Nach solchen Strapazen gelangen wir zum dritten Kapitel, und hier ist endlich von der Phantasie als dem Subjekte des Schönen die Rede. Es handelt von den „idealen Kunstwerken des Vorstellens“ und darunter sind die Tätigkeiten, Auffassungen, Arten der Phantasie verstanden, die den bildenden Künsten, der Musik und der Poesie zugrunde liegen, nur daß von diesen Künsten selbst erst an viel späterer Stelle die Rede sein wird, weil sie aus Verbindungen, Kombinationen verschiedener Arten bestehen.

Hier und nirgends anders muß sich nun finden, was denn das belebend Spannende, Psychische in den wohlgefälligen Verhältnissen sei.

Kommt zuerst einiges Allgemeine über die Phantasie. Es wird vor allem gesagt, das Bild der Phantasie gehöre der Ästhetik an, nicht die Tatsache (ihres Akts). Diese als gegebene nachzuweisen, sei Sache der Psychologie. Diese Hinüberweisung des eigentlichen Prozesses, wodurch das Schöne entsteht, an eine andere Wissenschaft ist schon früher erwähnt mit dem Zusatz, daß wir uns

anderswo damit beschäftigen werden; auch jetzt noch müssen wir es aufschieben. Weiter heißt es nun in demselben Zuge, die Vorstellungen des ästhetischen Kopfes seien andere, als die des gemeinen, sie seien durch das läuternde Formfeuer der Phantasie hindurchgegangen, seien lebendig, bedeutend, geregelt, beseelt, seien Kunstwerke im Kleinen; als Beispiel wird dann angeführt die Reinheit, wodurch sich die Tonempfindungen des musikalischen, die Farbenempfindungen des koloristischen Kopfs von denen des unmusikalischen, des malerisch nicht Begabten unterscheiden: dies belehrt darüber, was hier unter dem großen Wort Läuterungsfeuer zu verstehen ist. Ich nehme aus diesen allgemeinen vorangestellten Sätzen nur noch die Worte auf: „was die Phantasie berührt, wird Gold durch die Art, wie sie es berührt," und erlaube mir, zu sagen: nein, nicht Gold, nur vergoldet wird es, wenn wir nicht noch zu Sätzen gelangen, die durch eine erfreuliche Inkonsequenz uns erlauben, unter Beseelung und psychischen Kräften etwas Tieferes, Eindringenderes zu verstehen, als wir bisher erwarten durften.

Doch nun endlich zum speziellen Inhalt dieses maßgebenden Abschnitts!

Zimmermann unterscheidet drei Arten von Kunstwerken, wir sagen in unserer Sprache, die nichts von Kunstwerken vor aller Ausführung weiß, drei Arten der Phantasie: Formen-, Empfindungs- und Gedankenphantasie. Die erste dieser drei Bezeichnungen ist jedoch nur die meinige, vorerst der Kürze wegen in dieser Zusammenstellung gebraucht; Zimmermann sagt eigentlich: bloß quantitatives Zusammenfassen eines Mehreren ohne Rücksicht auf dessen Qualität, es handelt sich von Formen in Raum und Zeit, indem zuerst vom räumlich Metrischen, Linie, Fläche, plastischer Schönheit, dann von Zeitmaß, vom rhythmisch Schönen, also auch vom Metrum und von der Musik nach ihrer einen Seite die Rede ist, während die andere, der Ton, in der folgenden Art der Phantasie an die Reihe der Betrachtung kommt. Diese zweite Art ist Empfinden einer bestimmten Sinnesqualität (Farbe und Licht, Ton), die dritte ist „eigentliches Wahrnehmen, Anschauen und Denken, d. h. Begriffe, Urteile und Schlüsse bilden" (das gibt dann die Poesie). Da liegt nun sogleich eine logische Schwierigkeit von schwerer Bedeutung. Die erste dieser drei Arten, die Formenphantasie, ist einerseits den andern

wirklich koordiniert; denn hier ist, wie gesagt, an Form in dem engeren Sinne des Wortes zu denken, wie wir es nehmen, wenn von Architektur, Skulptur, Metrik die Rede ist. Allein das Wort „Form" hat ja auch eine weitere Bedeutung, in welcher es alle harmonischen Verhältnisse, alle Ordnungen umfaßt, auch die der Farben, Töne und der Gedankenbilder. Nach *dieser* Bedeutung ist die Phantasie als das Vermögen der Schöpfung (Entdeckung würde Zimmermann sagen) der Form den drei unterschiedenen Arten logisch nicht *beizuordnen*, sondern *überzuordnen*, denn ein Akt, der in drei verschiedenen Sphären gleichmäßig zu wirken hat, muß doch *vor* und über diese gestellt werden. Mit andern Worten: in den drei koordinierten Arten ist ja schon ein Träger vorausgesetzt, an den die Phantasie Verhältnisse knüpft: in der ersten sind es Körper, wenn auch nur erst in geometrischen Formen (nimmt man die poetische Metrik hinzu: der Körper der Sprache), in der zweiten physikalische allgemeine Medien, in der dritten die konkreten, bewegten Erinnerungsbilder des Geistes, aus der Anschauung aufgenommen (nach unserer Auffassung wäre es anders, es hätte die Formgebung *in allen drei Sphären* mit konkreten Lebensbildern zu tun, doch wir haben eine fremde Ansicht darzustellen). Was treibt und macht aber die reine Phantasie, die Phantasie der Form *überhaupt*, die ja, wie wir erfahren haben, bereits ein Anderes, Fremdes hinzunimmt, wenn sie ihr reines Wie an den Träger, das Gerüst des Was hängt? Wo steckt sie? Sie steckt in der ersten der genannten drei Arten, der plastischen oder richtiger metrischen. Das Wesen der reinen Phantasie ist in eine ihrer Anwendungsformen, die schon mit einem Was behaftet sind, das Allgemeine in ein ihm untergeordnetes Besonderes hineingesteckt, und es kommt zutage, daß diese Einordnung dessen, was übergeordnet sein sollte, ihren guten Grund hat, nämlich den, daß eine reine Phantasie, d. h. eine Phantasie der reinen Verhältnisse ein Nichts ist. Die Henne schlüpft aus einem ihrer Eier als Küchlein und sagt: guten Tag! mich als Henne gibt es eigentlich nicht! Aber dann wohl auch kein Küchlein? Ist dann das Ei nicht hohl gewesen und alles Ausschlüpfen nur ein Schein? Uns wird etwas schwindlig, die Vergleichung hebt sich auf, weil das Verglichene nicht denkbar ist. Sehen wir die Sache genauer an!

„Die idealen Kunstwerke des Vorstellens": dies ist, um es noch

einmal zu sagen, unsere Obereinteilung. Nächste Einteilung: die einfachen Kunstwerke; und nun denn A oder erste Art: die Kunstwerke des zusammenfassenden Vorstellens.

Anfang: „Das einfachste Formvorstellen scheint die einfachste Vorstellung des qualitativ völlig Unbestimmten, des einfachen Bildes, das beliebig durch Inhalt ausgefüllt sein könnte, aber durch keinen ausgefüllt ist, des schlechthinigen Etwas, des Punktes im Vorstellen. Allein eben seiner Einfachheit wegen ist der Punkt schlechthin unästhetisch.“ Folgt nun, daß auch „ein System“ von zwei Punkten nichts tauge, weil sie ästhetisch indifferent gegeneinander seien; werden dagegen zwei solche Systeme zweier Punkte miteinander verglichen, so höre die ästhetische Indifferenz auf, weil ein Gleichmaß oder ein gemeinsames Maß im Ungleichen der Distanzen eintrete. „Es entsteht kein Mißfallen, indem beide zusammengedacht werden, oder wenn es entsteht, so verschwindet es sogleich bei vollendetem Vorstellen, indem der gegebene Einklang der Distanzen gegen jede subjektive entstellende Auffassung siegreich sich durchringt und durch die temporäre Verdunklung nur noch auffälliger, beseelt, lebendig, vom Geiste des Harmonischen erfüllt erscheint. Das Vorstellen aber, welches ein solches Vorbild treu abspiegelt, wird selbst als Nachbild eines vollkommenen, harmonischen, korrekten und belebten Verhältnisses absolut beifällig: das erste Beispiel eines schönen Formenvorstellens, das Metrische.“ (Simultan oder sukzessiv, in Raum oder Zeit: man hat, wie gesagt, sowohl an bildende Kunst als auch an Musik und Vers zu denken.)

Wir sind also zuerst im rein Blauen des Nichts. Es ist genau wie das Nichts = Sein und Sein = Nichts im Anfang von Hegels Logik und genau wie dort aus diesem reinen Nebel das Werden herausschlüpft, so hier das Etwas, das auch Punkt im Vorstellen heißt. Dieser Punkt wird aber nachher unvermerkt zum Punkte im bestimmten Sinne des räumlich und zeitlich Metrischen, entwickelt sich zur Linie und Fläche usw. Nein! nein! so geht es nicht! Der Punkt, der nur erst schlechthiniges Etwas, nur erst die einfache Vorstellung des qualitativ völlig Unbestimmten ist, und der Punkt, der zum Metrischen führt, sind zwei grundverschiedene Punkte: jener ist ein Etwas, das Nichts ist, dieser ein Etwas, das Etwas ist. Jener kann führen zu was er will, zu allem; er kann z. B. ein

innerer Stoß sein, den sich der Geist gibt, um an einer Logik oder Moral anzufangen, dieser ist bereits ein Anfassen des Wirklichen, in Raum und Zeit Ausgedehnten, Hörbaren und Sichtbaren. Wenn der Künstler denkt: bim, bam, bim, bam, so ist das schon „Gerüste", wenn er vier geistige — wie soll ich denn sagen: Iktus, Moren, Tupfe — denkt, so ist das ein Nichts, ein Anfang zu allem Möglichen, oder er steckt schon im Zeit- und Akzentmaß der Musik und der Poesie; wenn er dann Linie und Fläche denkt, schon in der Plastik mit dem Zubehör von Körperbild, das der Formalismus als bloßen Träger von außen hinzunimmt; versuchen wir es etwa damit, daß wir uns vorstellen, er trappe viermal mit dem Fuß oder pfeife viermal, ach, so ist es schon Ansatz zum Tanz, oder zur Musik, es ist schon „Gerüste". Steht ja doch bei dem Satze von den zwei Punktpaaren, „vorausgesetzt, daß sie vergleichbar sind", und ist dabei auf § 69 verwiesen, wo gesagt ist, daß homogene Stoffteile im Schönen verbunden sein müssen. Wie steht es nun? Wo das Gerüste, da hat das Schöne bereits eine ihm fremde Beigabe, wo noch nicht, da ist es — Nichts. Und dies ist eure Lehre! Das ist des Pudels Kern! Der reine Nihilismus ist es! Und diese im Ungleichen vergleichbaren zwei Paare von Punkten, die Nichts sind, sie sind nun b e s e e l t, l e b e n d i g, vom G e i s t e der Harmonie erfüllt, die sich siegreich durchringt! Das ist sie dann, jene Spannung, Wechselbelebung, Wechselhebung lebendiger Kräfte, psychischer Vorstellungen! Das ist es, was mit Ausdrücken der Begeisterung verherrlicht wird!

Mit Ordnungen, die gegenüber dem vorgestellten Inhalt der Wirklichkeit nichts, die rein formal sind, beschäftigt sich auch die Logik, aber sie verlangt für die Verhältnisse, die sie als verstandesgemäß, für die Mißverhältnisse, die sie als verstandeswidrig begründet, kein Gefühl der Lust und der Unlust; w o h e r denn der „Zusatz" in der Betrachtung der Ordnungen, welche das Schöne, die Phantasie schafft, wenn nicht aus der Freude der geisterfüllten Sinnlichkeit am Lebensbilde, das von diesen Ordnungen durchdrungen ist? Mit Ordnungen, die gegenüber der Realität noch nichts sind, nach denen sich alles messen und zählen läßt und die daher in ihrer abstrakten Allgemeinheit auch noch ein Nichts sind, beschäftigt sich die Mathematik, aber sie verlangt nicht Lust, nicht Unlust des Nerves und der Seele. Die formalistische Ästhetik i s t Mathematisierung des Schönen, hat es

aber nicht Wort, sondern postuliert *grundlos* für das bloße Verhältnis eine tief inhaltvolle Seelenbewegung des Wohlgefallens und Mißfallens, daher habe ich sie eine barocke Verbindung von Mystik und Mathematik genannt, denn das scharf Exakte und die Berauschung aus einer Quelle, deren Ursprung keine Seele kennt, finden sich hier in wunderlich geheimnisvollem Bunde zusammen.

Soll das ästhetische Leben daher kommen, daß die Vorstellung der Gleichheit in den Distanzen gedachter oder dann auf ein Papierblatt gesetzter Punkte über die Vorstellung der Ungleichheit siegt, soll das Multiplum eines gemeinschaftlichen Maßes uns in Siegesjubel versetzen, so muß die richtige Lösung eines Rechenexempels sich nicht minder mit Pauken und Trompeten in unserem Gefühle verkündigen; die Ungleichheit der Zahlen erregt zuerst tiefes Seelenleiden, aber die Entdeckung der Einheit, in der sie sich zusammenfassen, entzückt, beseligt. Also Verhältnisse bloß quantitativer Art; in den folgenden Abteilungen der „einfachen Kunstwerke“ kommen Qualitätsempfindungen, dann Gedankenvorstellungen qualitativen Inhalts hinzu, dies aber verändert gar nichts an der quantitativ mathematischen Natur des Prinzips; es ist ja schon gezeigt, daß die Grundableitung *aller* Formgebung in den Abschnitt hineingesteckt ist, der von *einer* Art derselben, der räumlich und zeitlich metrischen, handelt. Man nehme folgende Stelle hinzu: „man darf die Frage nicht aufwerfen, ob die wohlgefälligen Formen zu dem Stoffe passen; da sie gleichgültig gegen jeden Stoff sind, so passen sie zu jedem. Überflüssig ist es, zu fragen, ob die Form auch das Gleichgültige zu verklären vermöge; da jeder Stoff, welcher immer, ästhetisch gleichgültig ist, so kann die Form gar nicht anders als ihren Glanz über Gleichgültiges ausströmen. Teilnahmlos wie die Sonne über Gerechten und Ungerechten schwebt die gefallende Form über der toten Materie, die durch sie Seele und Teilnahme gewinnt“. (Ästhetik Seite 30.) Sagen wir nun: gut, laßt uns Papierschnitzel zu irgend einer Figur mit Multiplum eines gemeinsamen Maßes zusammenstellen oder Frösche und Kröten in geordneter Abwechslung aufreihen, so muß und wird der Formalist durch unsern Scherz gar nicht beleidigt sein; ganz recht, nun eben, wird er sagen, ja freilich muß da ästhetisches Wohlgefallen aus Wechselspannung psychischer Kräfte entstehen! Nur von Qualität darf er nicht sprechen, wir sind rein in der Welt der Quantität.

Ich übersehe nicht, daß Zimmermann an mehreren Stellen das Zufällige der Abweichung von der Regel in Geltung setzt, z. B. bei der Fläche Seite 203. Allein das Verschwinden und Wiedererscheinen der Regel bringt die Natur und das Leben, die seine Ästhetik nur „duldet". Sein Prinzip weiß nichts davon und wird, wenn man aus der Zulassung Ernst macht, gestürzt.

Es genügt für unsern Zweck, über den Gang des Verfassers im vorliegenden dritten Kapitel des zweiten Buchs noch so viel zu sagen: er hat, wie wir gesehen, aus der Geisterregion, worin es noch gar nichts gibt, als jenes, wofür wir keinen Namen finden konnten — Iktus, Tupfe, Stöße des Denkens oder wie? — leise die Hand herausgestreckt, hat die Formenwelt richtig am Zipfel des untergeschobenen eigentlichen Punktes erfaßt und befindet sich mit seinem System von zwei Paaren von Punkten in dem Gebiete, das er Metrik nennt und das die plastischen Formen und die des Zeitmaßes umfaßt. Er behandelt den Begriff der Proportion und Symmetrie und gelangt dann von den Verhältnissen zwischen bloßen Punkten zu der Linie als Ausfüllung der Distanz zwischen Punkten, geht die verschiedenen Linien durch und nennt diejenigen schön, die ihre Richtung einhalten oder gesetzmäßig wechseln, bespricht so die gerade, die Kreislinie, die Spirale und befindet sich hier im „Schönen des linearen Vorstellens"; auf die Linie folgt die Fläche und diese führt zum geometrischen Körper, der mit Architektur und Plastik natürlich in einen Komplex gefaßt wird. Hier gelegentlich noch ein Wort über Beseelung: „die Kugelform erhält dadurch, daß sich ihre wahre ästhetische Beschaffenheit aller Verdunklung zum Trotz immer wieder herstellt, sowohl den Schein der Beseelung wie der Freiheit und Persönlichkeit" Es kommt ‚Geist in die Form'. (Seite 210, 211.) — Wir machen größere Schritte, erwähnen noch einmal, daß hierauf das Metrische in sukzessiver, d. h. in Zeitform aufgenommen, also der Grund für das Zeitmaß in der Musik und dem Verse gelegt wird, daß dann, wie oben gesagt, unter B die Kunstwerke des empfindenden Vorstellens folgen, also nun ein großes Stück weiter aus der gütigen Natur als Gerüste für die reinen Verhältnisse hereingezogen wird: die Welt des Lichts und Helldunkels, der Farbe mit ihren Akkorden, dann die Welt der Töne; — Grundlegung für die Malerei und Musik. Folgen nun C: die Kunstwerke des durch Worte ausdrückbaren Vorstellens,

womit der Grund für die Poesie gelegt wird. Wir müssen uns hier doch etwas aufhalten bei dem Unglück, worein das Denken des Lesers durch die Terminologie versetzt wird. Vorstellung heißt nach ihr das Bild von räumlichen und zeitlichen Formen, die keine konkrete Gestalt bilden, Vorstellung heißt die Ton-, die Licht- und Farbenempfindung und Vorstellung heißt auch das konkrete Bild ganzer lebendiger Gestalten, das ist Vorstellung im gewohnten Sinne des Worts. Nun ist aber dies nicht etwa nur eine Unbequemlichkeit für den, der sich mit diesem Gebäude beschäftigen muß, sondern es liegt in dem Gleichgebrauch eines Wortes für so verschiedene Bedeutungen allein schon der ganze innere Schaden des Systems ausgesprochen. Eine lebensfähige Ästhetik nimmt die Vorstellung im wahren Sinne des Worts, d. h. die Vorstellung konkret lebendiger Gestalt, nicht erst bei der Poesie auf; sie weiß von Form und Farbe nicht anders als so, daß sie an Formen und Farben der lebendigen Welt denkt, sie sorgt schon in der Grundlegung des Systems dafür, daß das Tonleben als Ausdruck von Stimmungen, also persönlich konkretem Inhalt gefaßt werde. Gelangt sie dann zu dem Wort, so zeigt sie, wie dasselbe die innere Anschauung (Vorstellung) derselben geformten, farbigen und tönenden Welt erweckt, nur daß durch den Eintritt der Sprache als Vehikels, durch die Umsetzung in ein nur inneres Bild, diese ganze Welt in eine neue Art von Beleuchtung, Bewegung gesetzt, alles vertieft wird und Seiten des Weltinhalts für die Phantasie und Kunst gewonnen werden, welche den andern Künsten verschlossen blieben. Der Formalismus aber muß natürlich sagen: wenn zu Form, Farbe, Ton, die in ihren Verhältnissen schön sein können, auch ohne mit Bildern aus der Natur und Menschenwelt verknüpft zu sein, diese letzteren hinzukommen, so ist dies eine Beigabe, die vom poetischen Vorstellen an sie hinübergeliehen wird: ein Punkt, den wir schon mehrmals berührt haben. So entstehen logische Koordinationen wie folgende: „die einfachsten Fälle, in welchen die Form des Einklangs sicht- und hörbar wird, sind die sogenannten symmetrischen Formen in Raum und Zeit, die Konsonanzen der Farben und Töne, in der Poesie die Metapher, welche auf der überwiegenden Identität des Inhalts zweier Vorstellungen beruht, der Reim, im Reiche des Fühlens das Mitgefühl, die Liebe, in dem des Wollens das Wohlwollen, die Güte“ (Seite 48). „Tonschönes, Farben-,

Formen-, Natur-, Willensschönes" (Seite 69). So stehen (Seite 164) Tonempfindung, Vorstellung einer Palme, eines Löwen, Farbenempfindungen und Linearformen in e i n e r Linie, so (Seite 177) Töne, Farben, Formen, Gedanken. Für ein natürliches Denken lautet dies just, wie wenn man etwa die Nüsse einteilte in Walnußschalen, Haselnußschalen, Kokosnußschalen, Nußkerne.

Wir haben es bisher mit den einfachen Kunstwerken zu tun gehabt, dies sind nur die Elemente, aus denen sich das Ganze der bestimmten Künste, oder vielmehr nur erst der sie schaffenden Phantasie zusammensetzt. Dazu führt nun der nächstfolgende Abschnitt: „die zusammengesetzten Kunstwerke" um einen Schritt weiter. Es wird gezeigt, wie sich die homogenen Glieder in den aufgezählten Arten der ästhetischen Auffassung verbinden; vor Aufführung dieser Arten war der Unterschied des Simultanen und Sukzessiven aufgestellt und späterer bestimmterer Anwendung vorbehalten, die jetzt geschieht: es verbindet sich einerseits simultan mit simultan, sukzessiv mit sukzessiv, beiderlei Vorstellen durch das Gemeinsame der Meßbarkeit, dann innerhalb dieser Kategorien die verschiedenen verknüpfbaren Arten, und so ergibt sich die architektonische, bildnerische, malerische, musikalische und poetische Phantasie; dann wird untersucht, welche Verbindungen unter den so verbundenen Arten möglich sind.

Wir sind aber also hiemit noch nicht in der wirklichen Kunst. Wo immer bisher vom Stoff als Träger die Rede war, da war nicht das Material gemeint, das der Künstler herbeizieht, um es zum Ausdruck des erst inneren Kunstwerks durch Bearbeitung umzuwandeln. Wir gehen nun weiter, besehen die folgenden Einteilungen und werden durch eine eigentümliche Logik der Anordnung beglückt.

Wir standen im zweiten Buch, das von den „besonderen Formen" handelt (im Gegensatz gegen die allgemeinen Grundformen des ästhetisch Wohlgefälligen im ersten Buch). Dieses zweiten Buches erstes Kapitel hatte zum Inhalt, wie gesagt, die schöne Natur, das zweite den schönen Geist, und zwar in der angegebenen Weise. Suchen wir, wo denn das Kunstwerk in dem von aller Welt angenommenen Sinne vorkomme, so begegnet uns nun folgende doppelte logische Zerschneidung. Erstens: es folgt im d r i t t e n B u c h , zu dem wir nun übergehen, noch einmal, wie über dem zweiten Buch, die Überschrift: die besonderen Formen; das sind nun

die besonderen Formen des „sozialen Geistes". Also ist das logische Bild für das Auge dieses:

Zweites Buch. Die besonderen Formen
a) der schönen Natur, b) des schönen Geistes.

Drittes Buch. Die besonderen Formen
c) des sozialen Geistes.

Man sieht leicht, daß N. c. eine Untereinteilung des zweiten Buchs sein, dort neben a und b stehen müßte. Diese Buchstaben durch Kapitel ausgedrückt, so wäre also die natürliche Einteilung:

Zweites Buch. Die besonderen Formen.

Erstes Kapitel. Die schöne Natur.

Zweites Kapitel. Der schöne Geist (noch abgesehen von seinem Erscheinen für andere).

Drittes Kapitel. Der soziale Geist (d. h. der schöne Geist wie er in der Sinnenwelt für andere erscheint, denn dies wird hier unter der Bezeichnung sozial verstanden).

Der Punkt, von dem wir herkommen, die idealen Kunstwerke des Vorstellens, hätte nun natürlich eine Untereinteilung des zweiten Kapitels zu bilden.

Dies ist die eine logische Wirre. In solcher Weise dürfen sich Einteilungen nicht überschneiden. Woher das kommt, ist leicht einzusehen: der Verfasser führt unter dem Titel: die besonderen Formen des sozialen Geistes endlich das auf, was andern Menschenkindern allein Kunstwerk heißt, nämlich die Mitteilung des innern Bildes an andere, den Aufschluß desselben für die Welt, die Exekution im Material. Er fühlt, daß dies ein Begriff von solcher Stärke der Unterscheidung ist, daß ihm ein eigenes Buch, ein Hauptteil, gewidmet werden muß; aber er fühlt nicht, daß er ebendarum überhaupt gründlich anders hätte einteilen müssen, sondern läßt es dabei, die wirkliche Kunst n e b e n der Lehre von der Phantasie (Vorstellungskunstwerk) unter der Kategorie: „besondere Formen" aufzureihen, und gelangt so zu der peinlich beunruhigenden Anordnungsunordnung.

Zweitens: die andere logische Annehmlichkeit. Man kann es gelten lassen, daß zum realen Kunstwerk der Übergang durch den Begriff des Sozialen genommen wird, — der Künstler steht nicht allein, sondern in der Welt, in der Menschengesellschaft, sein inneres

Bild soll andern erscheinen, dies ist es, was den Reiz und die Nötigung bringt, es in Darstellung zu verwandeln, aber daraus folgt noch lange nicht, daß das Wort sozial als Einteilung bezeichnende Überschrift, d. h. als bestimmender Begriff gewählt werden darf, denn so zu herrschender Bedeutung erhoben, führt es in ein fremdes Gebiet ab, man muß nun erwarten, aus der Ästhetik heraus in Fragen des Gesellschaftslebens geführt zu werden; auf diesen Einwand hat jedoch Zimmermann natürlich die Antwort: eben diese gehören in die Ästhetik herein, und wirklich machen wir nun an seiner Hand einen hübsch zerstreuenden Spaziergang durch verschiedene Gärten, als da sind: die schöne Geistergenossenschaft, die Aufklärungsgenossenschaft, die Erziehungsgenossenschaft, die Geistesfamilie, die beseelte Gesellschaft, die Welt der Geistvollen, das Geisterreich: das ist der *schöne soziale* Geist. Dann führt uns das zweite Kapitel dieses dritten Buchs in die Region des *sozialen schönen* Geistes und da sind wir zuerst wieder in der Kunst, die idealen Kunstwerke des Vorstellens treten wieder auf und nun denn als solche, die sich durch Zeichen, im Material dargestellt (nur daß doch eigentlich noch nicht hier, sondern erst anderswo recht vom Material die Rede sein wird) der Mitwelt aufschließen, wobei dann von den Darstellungsmitteln das der Sprache näher betrachtet und jener Begriff von Symbolik der Poesie aufgestellt wird, der grundverschieden von dem unsrigen ist und den wir kennen. In dieser Ecke wird nun auch der Begriff der *Ironie* und des *Komischen* untergebracht, worauf dann mehreres von der Kunstgenossenschaft, Kunstschule usw. folgt; hierauf, in einer weiteren Abteilung derselben Region, wandeln wir zur Humanitätsgesellschaft, wo nun, weil da das Mitleid zu Hause ist, uns das *Tragische* begegnet, auch das Naive, die *Grazie*, der *Humor*; folgt das schöne Sozialgemüt (d. h. das humane), die Anstandsgenossenschaft, die Genossenschaft der Aufrichtigen usw.; von da geht es in die Welt des sozialen schönen Wollens, die sittliche Gesellschaft, und da ist von Recht, Gesetz, Strafe, Besserung, dann vom sittlichen Charakter, dann wieder von Recht, Besserung, dann vom wahren Vergelter, nämlich Gott als Erzieher des Menschengeschlechts, dann von der Verwaltungsgenossenschaft und endlich von der eigentlich sittlichen als der vollkommenen bürgerlichen Gesellschaft die Rede; wie gerädert von einer Zickzackgebirgsreise, auf der wir so oft umgeworfen

sind, kommen wir vor eine neue Pforte: Drittes Kapitel: Die realen Kunstwerke des Vorstellens, und unter diesen versteht unser Führer endlich das, was man gewöhnlich Kunstwerk nennt. Ich habe vorhin gesagt, im zweiten Kapitel sei zwar von Aufschließung des innern Kunstwerks für die Mitwelt, dennoch aber noch nicht so eigentlich vom Material die Rede; das verhält sich so: alle äußere Darstellung kommt dort nur erst als Mittel der Verständigung, als Sprache im uneigentlichen und eigentlichen Sinne des Worts in Betracht, wobei man denn freilich vom Darstellungsmittel der Poesie, weil dies die eigentliche Sprache ist, schon mehr vernimmt, als von dem der andern Künste, — abermals eine Wohltat für den logischen Sinn! Genug, jetzt erst wird von der eigentlichen Ausführung im Material, der Technik die Rede, und also jetzt erst treten die Künste in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes Kunst auf, d. h. als die bestimmten Tätigkeiten, die ihr Werk, im Stoff ausgeführt, den äußeren Sinnen darbieten, und erhalten nun erst ihre bestimmten Namen: Baukunst, Skulptur usw. Zuerst werden die einfachen, realen Kunstwerke aufgeführt, d. h. diejenigen, die nur für einen Sinn (oder zugleich, doch nur indirekt für einen zweiten) darstellen; welche Bedeutung hier dem Tastsinn eingeräumt wird, haben wir oben gesehen, sein Gebiet ist die Plastik, der Gesichtssinn wirkt hier nur sekundär mit; sie umfaßt Architektur und Skulptur; Gesichtssinn: Malerei; Gehörsinn: das tonische Kunstwerk, d. h. Musik und vorgetragene Poesie. Dann handelt der letzte Abschnitt von dem zusammengesetzten realen Kunstwerk, d. h. von Verbindungen der Künste untereinander, von der hiemit gegebenen Wirkung auf mehrere Sinne und Vereinigung des Simultanen und Sukzessiven usw., ein Inhalt, auf den wir hier nicht weiter einzutreten haben.

Fragt man sich, woher die Marter komme, das logische Kopfweh, womit man sich durch dieses Buch hindurcharbeitet, so ist die Antwort einfach: der Formalist gerät notwendig in das Gegenteil dessen, was er meint und will. Er beschuldigt uns, daß wir das Schöne mit dem Wahren und Guten zusammenschütten und will nun in der reinen Form das Kriterium entdeckt haben, wodurch dasselbe von allen andern Gebieten erst wahrhaft und streng sich unterscheide. Nun geht aber die Form durch die ganze Welt, Verhältnisse sind an allem,

an sämtlichen Naturerscheinungen, an allem Mechanischen, an allem, was der Geist, was die vereinigten Geister denken und tun, wollen und hervorbringen. Unterscheidet sich das Schöne nicht durch eine besondere Art des Bandes, wodurch die Form, das Verhältnis mit dem Inhalt geeinigt ist, so unterscheidet es sich von keinem andern Gebiete, worin irgendwelche Ordnung irgendwelchen Stoff zusammenfaßt. Freilich meint der Formalismus das Unterscheidende darin gefunden zu haben, daß es hier nicht auf das Was, nur auf das Wie ankomme. Dies ist aber kein Band, keine besondere Art des Bandes, sondern recht kein Band. Das Geordnete ist danach gleichgültig gegen die ordnende Form: nun, das Holz und Eisen ist auch gleichgültig gegen die formende Hand, die einen Stiel und Hammer daraus verfertigt; in die logische Form müssen sich Gedanken jeder Art fügen, und sie gehorchen ohne Wohl und Weh; es ist daher ein großer Fehler, daß Zimmermann nicht neben etlichen anderen Dingen jedenfalls die ganze Mechanik und Logik in sein Werk hineingezogen hat. Freilich schließt der Formalismus so streng wie Kant vom Schönen das Interesse aus und freilich findet beim Hammer das Interesse der praktischen Zweckmäßigkeit, bei der Logik das Interesse des Wahrheitszwecks statt, aber welches Recht liegt im Prinzip des Formalismus, es vom Schönen auszuschließen? Wenn mich im Gebiete des Schönen nicht die Qualität des Bandes abhält, das Interesse einzumengen, wie will denn der Formalist dieses Interesse abhalten? Er sagt es eben: hier gebe es kein Interesse für das Was, allein er hat rein kein Mittel, zu zeigen, wie es ferngehalten werden könne. Hat der Gegenstand mit der Form nichts zu tun, ist kein inneres Band zwischen beiden, so kann sich der Anschauende dazu verhalten, wie er eben aufgelegt ist: so gleichgültig wie gegen einen Hammer, wenn er in diesem Augenblick keinen braucht, und wie gegen die Logik, wenn es gerade nicht streng zu denken gibt, oder mit so viel Interesse, als er für einen Hammer hat, wenn es zu klopfen gibt, und für die Logik, wenn Gedanken geordnet werden müssen; was ihm aber auf alle Fälle gleichgültig bleibt, wofür er nie warm werden kann, das ist die mathematische Form ohne Gegenstand. Geht die Ästhetik nicht von der Psychologie aus und zeigt, daß es eine Region gebe und geben müsse, wo die Sinnlichkeit sich in der Anschauung immanent mit

Seele und Geist durchdringt, zeigt sie dann nicht weiter, wie durch das innige Einleben dieser Potenz in den Gegenstand die ausdrucksvollen, idealen Formen geschaffen werden, so gerät sie notwendig in die Klemme, daß man ihr entgegenhält: du willst zwar, daß ich mich für das Was, das deine „reine Form" zusammenhält, nicht interessiere, allein wenn mir's einfällt, so tue ich es eben doch; gleichgültig sind Stoff, Inhalt und Form in gar manchen Gebieten gegeneinander, ich weiß nicht, warum ich in dem Gebiet, das du willkürlich abzugrenzen suchst, das Was des Wie nicht in den Bereich der Zweckbeziehung, der intellektuellen, ethischen, praktischen, mechanischen Interessen hereinziehen soll, wenn es mir eben geradeso um den Sinn ist, und warum es nicht Sache meiner zufälligen Laune sein soll, wenn ich es ein andermal unterlasse! Hättest du mich erst in eine Sphäre geführt, wo die Kümmernis um die Zwecke aufhört, wo in der innigen Harmonie des Inhalts und der Form der Zusammenklang des Weltalls geahnt wird, ja dann wär' es etwas anderes! Dann würde mich das bestimmte Lebensbild, das die Anschauung in erhöhten Formen mir entgegenbringt, der bestimmte, rein geformte Gegenstand als Bürgschaft für die Einheit aller Dinge erfreuen, entzücken, ohne daß ich im geringsten um seine Existenz oder Nichtexistenz sorgte, also ohne alles Interesse bei dem höchsten Interesse!

Der Formalist zieht am Zipfel der bloßen Form, und weil an diesem die ganze Welt hängt, so zieht er die ganze mit heraus; hätte er eine Stelle gesucht, wo das Ende mit dem, was daran hängt, auf eine besondere, ausnehmend, unterscheidend innige Art zusammenhängt, so würde er nicht alles, sondern nur so viel als recht ist, in die Hand bekommen. Im Vordergrund der unglücklichen Verkopplungen steht die Zusammenfassung der Ästhetik mit der Ethik zu einem Gebiet. Dieser oben bei dem Eintritt in die formalistische Theorie nur erst erwähnte Punkt muß jetzt näher betrachtet werden. Dem Meister der Formalisten, Herbart, verdanken wir das logische Glück, daß wir das Wort Ästhetik in doppeltem, in weiterem und engerem Sinne nehmen sollen; die Ästhetik im letzteren, d. h. im gewöhnlichen Sinn soll ein Teil der Ästhetik im ersteren Sinn sein, welche mit ihr die Ethik in sich schließt. Das Gemeinsame sei der Zusatz des Gefallens und Mißfallens, Vorziehens oder Verwerfens oder des Werturteils im Unterschied vom theoretischen Verhalten,

welchem dieser Zusatz fehlt. Auch durch „Sollen" wird dies Gemeinsame ausgedrückt, so daß die Welt des Schönen mit der des Guten unter diese Bestimmung fällt. Was immer dann über den Unterschied zwischen den beiden so zusammengejochten Sphären gesagt werden mag, es hilft nichts mehr. Die Formalisten wissen, daß es das frei kontemplative Verhalten ist, wodurch sich der ästhetische Standpunkt vom ethischen unterscheidet, sie nennen es das vollendete Vorstellen, allein dies Wissen kommt zu spät, nachdem sie beide unter einen Hut gesteckt haben. Der Unterschied zwischen der Tätigkeit, welche rein darstellend ist, bei welcher alles darauf ankommt, wie es aussieht, und wesentlich in diesem Aussehen der Gehalt gefühlt wird, und zwischen derjenigen, bei welcher alles darauf ankommt, daß etwas geschehe, daß ein Zweck erreicht, die Wirklichkeit nach Gesetzen des Geistes verändert werde, gleichgültig, wie es aussieht: dieser Unterschied ist so groß, daß er entscheidet, d. h. daß er einfach verbietet, beide Gebiete zusammenzuspannen. Und dieser Unterschied kann nur daher rühren, daß im Schönen die Welt angeschaut wird, als wären die Zwecke in ihr erreicht; es muß doch einen Grund haben, daß es ein Gebiet gibt, worin man nicht nach dem Was fragt, worin die Unruhe des Interesses, des Zwecks wegfällt, worin man um die größten Übel, die in ihm ja doch auch zur Darstellung kommen, sich so nicht kümmert wie in der scheinlosen Wirklichkeit, sondern mit ruhigem Vertrauen abwartet, bis sie im bewegten Bilde sich in Harmonie auflösen. Man sucht vergebens auch nur ein Wort von diesem Grunde in der ganzen formalistischen Literatur. Die Ethik aber wohnt im Gebiete des Sollens; die Welt ist hier nicht, wie sie sein soll, sondern soll erst so werden. Daß dieser himmelweite Unterschied hier nicht zu seinem Rechte kommt, daß er nicht die Kraft erhält, das unnatürliche Joch zu sprengen, in das beide Wissenschaften zusammengezwängt sind, dies rührt daher, daß die Herbartische Philosophie nichts vom Absoluten weiß. Darüber nachher ein Wort! — Die Ästhetik hat die praktische Philosophie hinter sich; dies heißt aber freilich nicht, das Schöne habe mit dem Guten nichts zu tun; das Gute geht auf in das Schöne, alle Macht und Kraft des Daseins geht trennungslos in seine Formen ein, und der „Leichtsinn" des Schönen, wovon auch Herbart spricht, kommt nur daher, daß das Schöne keine Sorge kennt, die Welt möchte

einfallen, wenn die Kräfte sich munter regen. Darüber habe ich im ersten Teile dieser Abhandlung (Heft 5, Seite 93*) in Kürze gesprochen; die Frage fordert eine gründlichere Behandlung, als sie hier und in meiner Ästhetik (§ 22—24) erfahren hat; doch ist die Grundlage dazu in diesen Stellen und in allem, was über das Verhältnis von Inhalt und Form schon vorgebracht ist, hinlänglich gelegt.

Wie mit dem Guten, so verhält es sich mit dem Wahren; der Vorwurf der Vermengung mit dem Schönen, den die formalistische Ästhetik uns macht, fällt auf ihr Haupt zurück. Diesen Punkt nehme ich noch einmal auf, um noch einen schlagenden Beleg dafür zu bringen, mit wie gutem Recht ich (Heft 5, Seite 98**) gesagt habe, gerade nach den Prämissen dieser Schule werde das Schöne zu einer Illustration des Wahren. Man lese nur nach, wieviel sich Zimmermann in der Lehre von der lyrischen und dramatischen Poesie, oder eigentlich Phantasie, mit dem Gebiete der wissenschaftlichen Erkenntnis zu schaffen macht (Ästhetik Seite 296 ff.). Er findet den Unterschied der Dichtarten nicht in der Art der Auffassung des Weltbildes, sondern in der Art der Bewegung, des Fortschreitens. Was wandelt, was sich bewegt, nennt er Gedanken, die poetische Phantasie ist Gedankenphantasie. Die Bewegung der lyrischen ist hastig wie die der dramatischen, doch auf Ruhepunkten verweilend wie die der epischen. Dieses Tempo wäre aus dem Leben des Gefühls abzuleiten, worin doch das Wesen des Lyrischen zu suchen ist. Aber es handelt sich um „Gedanken". „Das der Gedankenphantasie spezifisch Eigentümliche liegt darin, daß ihre Gedanken Inhalt haben." Diese Gedanken „können, auch abgesehen davon, daß sie schön sind, richtig und gültig sein, wenn es auch die Ästhetik nichts angeht, ob sie es wirklich sind." — „Es ist wahr: daß er richtig und gültig ist, macht den Gedanken nicht ästhetisch; hindert ihn aber der Umstand, daß er ästhetisch ist, richtig und gültig zu sein? Beides ist nicht eins, aber es schließt sich auch nicht aus." Die Gedankenphantasie wird also „den Gesetzen der Logik nicht widerstreiten." Die Phantasie hätte eigentlich das Recht, die Vorstellung ihrer schönen Gedankenbilder als möglicher abzuweisen. „Nur würde sie sich dann einer ähnlichen Intoleranz von ihrer, wie die spekulative Philosophie von ihrer Seite getan hat, schuldig machen, wenn sie, wie

*) S. hier oben S. 285. **) S. hier oben S. 289.

diese den schönen Gedanken zwang, so ihrerseits ihm verbieten wollte, wahr zu sein.“ Da nun aber die Lyrik sich gerne sprunghaft bewegt, so muß sie den Verfasser, dem die Logik doch so bedenklich über die Schulter sieht, in einige Verlegenheit setzen. Die Richtigkeit der Gedankenfolge ist ihr „ganz egal“, und doch ist auch diese Dichtart Gedankenphantasie; wie heraus aus dieser Klemme? Nun, da ist Rat, man vergleicht sie zwar nicht mit der Logik, aber mit der Sophistik: sie springt mit den zeitlichen und Kausalitätsbestimmungen ihrer schönen Gedanken mit so souveränem Belieben um, wie es ihr Ebenbild auf dem wissenschaftlichen Gebiete, der Sophist, mit der Rücksicht auf wahre oder bloß scheinbare Begründung der Gedanken tut usw. Der Leser, der über diese Vergleichung Staunen äußerte, wäre sehr naiv, ganz so naiv wie der, der sich über den Satz vom Abtasten der Statuen verwundern würde; ich meinesteils werde dem Autor diesen Gefallen nicht tun. — Aber gelangen wir erst zu der dramatischen Phantasie, da wird es ein Ernst mit der Toleranz gegen die Logik! So sehr, daß es eigentlich mehr wird als Toleranz; denn in der Tat, hier ist es unterhaltend, zu sehen, wie es ein Ästhetiker treibt, der nicht von dem ausgeht, was sich als einfachster und natürlichster Ausgangspunkt hier von selbst aufdrängt: vom Bilde einer gegenwärtig sich vollziehenden Handlung. Einer der Begriffe, die nun zur Sprache kommen müßten, nur, versteht sich, nicht der einzige, wäre die Motivierung. Das ist konkrete Anwendung des logischen Gesetzes von Grund und Folge; sie bildet ein Moment im Leben der Phantasie und nicht weiter: es ist Aufgabe der Ästhetik, zu untersuchen, wie weit die Kunst, namentlich das Drama verpflichtet ist, zu motivieren; dieses Moment fängt nun Zimmermann heraus, macht es zum bestimmenden, und man sehe nach, ob das Drama in dieser Behandlung etwas Anderes wird als einfach eine Illustration der lex rationis sufficientis. Wie des Lyrikers der Sophist, so ist des Dramatikers Gegenbild auf wissenschaftlichem Gebiete der seine Gedanken wahrhaft begründende Denker (Ästhetik Seite 301). Aber das ist nicht nur eine Vergleichung; das Begründen ist ja hier der Grundbegriff, aus ihm wird erst abgeleitet, daß sich das Drama zur Darstellung von Handlungen „eigne!“ (Seite 303.) „Die Gedanken-Phantasien, deren Gedanken nach dem Verhältnis ihres Inhalts als Gründe

und Folgen geordnet und verbunden sind, s c h e i n e n nicht nur einander gegenseitig zu fordern und auseinander hervorzutreiben, sondern als Gedanken eines logischen Denkers gedacht bedingen und fordern sie einander auch wirklich und unabweislich. Die dramatische Phantasie, obgleich kein Wissen, steht daher dem Wissen am nächsten" usw. (Seite 307.) Es ist wahr, daß keine Form der Dichtung so verwandt erscheint mit der Philosophie als die dramatische. Bei einem Shakespeare muß man sich oft sagen: wäre nur das Senkblei der Philosophen, der Psychologen schon so tief gedrungen als der schauende, ahnende Geist des Dichters! Aber so sagt man sich angesichts seiner Seelenkunde, seines wunderbaren Blicks in die Tiefe des Bösen, der Leidenschaft, des Charakters und seines noch wunderbareren in die Geheimnisse des Verhältnisses zwischen Menschenwille und Schicksal; der Formalist meint es anders: nur um Kausal-Verbindungen der Gedanken handelt es sich, diese zum Ausdruck zu bringen eignet sich ganz besonders das Bild einer Handlung, dieses dient also, zu illustrieren — was? — nun was Anderes denn als die Logik? Schade, daß Töpffers M. Albert, der eine pittoreske Metaphysik kolportiert, nicht zu Shakespeares Zeiten gelebt hat: der hätte ihm ein Prachtwerk von pittoresker Logik feiltragen können!

Es ist dies ein Punkt, an welchem die Konsequenz der Prämissen dieses Systems so klar zum Vorschein kommt, daß wir ihn als Spitze der Pyramide bezeichnen können. Nur scheint mir, wer die Poesie in die Logik hineintreibt, dürfte — selbst etwas logischer sein. Ich habe mir eine Merkwürdigkeit eigener Logik des Verfassers bis hieher aufgespart. Es sei erlaubt, von der Spitze noch einmal zur Basis herunterzugleiten, um uns ein paar Grundsteine derselben genauer anzusehen. Ich bitte also den Leser, mich zum ersten Buch zurückzubegleiten, zu den Kapiteln, die von den „ursprünglichen Formen" handeln, und zwar zu B.: „die reinen Qualitätsformen" (§ 102 ff.). Überwiegende Identität der Qualitäten der Formglieder ist Harmonie, begründet Lustgefühl. Nun denkt man natürlich bloß an die Identität im Unterschied und Gegensatz, wie sie innerhalb der Glieder, und zwar in Beziehung auf ihre Form herrscht; da kommt auf einmal ein Sprung: das stärkste Übergewicht der Identität finde statt, wenn das Abbild dem Bild (Original)

entspreche; es dürfe dies zwar nicht bis zur Illusion gehen (wie bei den Trauben des Zeuxis), sonst würde der Eindruck des Unterschieds in der Identität, also das ästhetische Verhältnis des Harmonischen verschwinden. Es ist nun dies die „Form des Charakteristischen", die von da an in der Grundlegung der prinzipiellen Begriffe eine Hauptrolle spielt. Mit andern Worten: die formalistische Ästhetik, von der wir meinten, sie habe es schlechthin nur mit den Verhältnissen im Abgebildeten zu tun, springt mit einem Male aus ihrem scharf gezogenen Kreise heraus und wird rein stoffartig, indem die Treue, die Naturwahrheit als die stärkste der Harmonien aufgeführt wird. Nun hat sie dies natürlich nicht Wort: das Was, im Vorbilde, heißt es, bleibe immer gleichgültig, das Vorbild könne gegeben oder frei erfunden sein (§ 108). Allein diese Sätze lenken die Frage nach einer Seite ab, die nicht hieher gehört. Es beschuldigt niemand den Verfasser, daß er ein Interesse für die Existenz des Gegenstands in Anspruch nehme, und niemand bestreitet dem Künstler die freie Erfindung. Der Punkt, um den es hier sich handelt, liegt ganz gleich, mag ein Werk der Kunst einen vorgefundenen Stoff behandeln, oder nur aus der Phantasie geschöpft sein. Auch diese hat keine anderen Formen, mit denen sie schalten kann als die bekannten der Natur, und die Frage ist einzig diese, ob bloße Treue in der Nachahmung dieser Formen Schönheit begründen könne. Wenn dies bejaht wird, wenn die Harmonie zwischen Abbild und Vorbild ein grundwesentliches ästhetisches Verhältnis sein soll, so folgt, daß es gleichgültig ist, ob das Vorbild wohlgefällig oder mißfällig ist, die Treue des Abbilds ist auch im letzteren Falle schön, wie dies ebenda ausdrücklich gesagt wird. An einer späteren Stelle, in § 231 wird nur gefordert, daß das Nachbild typisch sei, d. h. irgend ein Gepräge, einen Stempel an sich trage. Die abgebildete Naturerscheinung muß dies darbieten, dann gefällt das Abbild, mag sie übrigens noch so unförmlich sein. „So ist das Geschlecht der Wale an sich häßlich, ein Exemplar desselben aber, welches den Gattungscharakter recht treu ausdrückt, als Typus ästhetisch. Das Mineral, die Pflanze, das Tier, die ihren Gattungstypus recht anschaulich machen, Muster ihrer Gattung sind, gefallen als solche, wie auch die Gattung beschaffen sei. Ein häßlicher, aber typischer Neger- oder Botokudenkopf findet

darin seine ästhetische Rechtfertigung.“ Also der Satz, daß das Schöne in der Gattungsmäßigkeit bestehe, den wir „Gehaltsästhetiker“ nur unter strengen Restriktionen aufstellen, ganz vergnüglich frischweg eingeführt in die formalistische Ästhetik! Und genau zugetroffen, was ich über diesen Punkt in Heft 5 dieser Kritischen Gänge Seite 100, 101*) gesagt habe! Zimmermann gewinnt aus dieser Grundlegung dann im 3. Kapitel (die abgeleiteten Formen) „das System der Wahrheit“, d. h. den charakteristischen Stil, wo es sich um „Treue der nachahmenden Formen“ handelt, er versichert hier zwar wieder, es komme nicht das W a s in Betracht, die Vorbilder können „teilweise“ auch den Ideen abgeliehen sein, vergißt wieder, daß diese ja doch in Naturformen sich kleiden müssen, und stellt allen Ernstes den Satz auf, die treue Nachahmung eines Häßlichen sei nicht weniger s c h ö n e W a h r h e i t als die eines Schönen. Erst nachdem dieser merkwürdige Sprung ausgeführt ist, geht es nun an die Form des Einklangs, d. h. an die Harmonie unter den Formgliedern selbst, womit wir uns nicht weiter zu beschäftigen haben, aber nicht übergehen dürfen wir den folgenden Abschnitt: die d i s h a r m o n i s c h e Q u a l i t ä t s f o r m. Eigentlich dürfte man erwarten, daß hier, entsprechend dem Obigen, als erste und wichtigste Form die Disharmonie zwischen Vorbild und Abbild, d. h. die Unähnlichkeit aufgenommen werde. Aber damit ist freilich nicht viel anzufangen; ist es die wichtigste Bestimmung eines Kunstwerks, das Original treu wiederzugeben, d. h. Porträt oder Vedute zu sein, und leistet es dies nicht, so ist es eben schlecht und weiter nichts davon zu sagen; läßt man sich aber durch die Frage von Treue oder Untreue zu einer höheren leiten, nämlich der Frage von der idealen Umbildung, die im Schönen jeder Gegenstand unbeschadet seiner grundwesentlichen Züge oder vielmehr gerade mittels Hebung derselben durch die Phantasie erfahren muß, und so zu der Frage von den verschiedenen Arten dieser Umbildung, dem Mehr und Weniger von Naturwahrheit im realistischen und idealistischen Stil: dieser höchst wichtige Gegensatz kommt im vorliegenden Zusammenhang gar nicht zur Sprache, vom Idealisierungsakte ist an einem ganz anderen Ort die Rede, den wir nachher noch aufsuchen werden. — Nun aber wiederzugeben, was der Ver-

*) S. hier oben S. 290 f.

fasser im genannten Abschnitt weiter bringt, das ist keine Kleinigkeit. Verlangte man, daß ich das Urteil: scholastisches Gespinst, das den Leser zur Verzweiflung bringt, mit striktem Beweis erhärte, so müßte ich die ganzen zehn Blätter wörtlich abschreiben. Ich versuche, in einfacher Kürze zu sagen, was der Verfasser eigentlich sagen will, wenn ich ihn anders recht verstanden habe.

Nachdem also der Abschnitt „die reinen Qualitätsformen" zuerst von den harmonischen gehandelt hat, werden nun in das Schöne die disharmonischen Formen (z. B. die Dissonanz von Tönen, Farben) aufgenommen, um zu zeigen, wie sie in Harmonie aufzulösen sind. Der Grund dieser Einlassung ist der, daß die Harmonie doppelt wohlgefällt, wenn sie aus der Disharmonie sich herstellt, denn es ist dies ein bewegter Akt, durch den sie wahrhaft den Charakter der Geistigkeit bekommt. Dies ist ein ganz richtiger Satz, der, so oder so begründet und gewendet, in jeder Grundlegung der Ästhetik seine Stelle da finden muß, wo zu erklären ist, daß und warum das Häßliche in das Schöne Eintritt findet. Nun aber wie macht es der Verfasser? Zuerst definiert er die Disharmonie: sie beruht auf dem Überwiegen des Entgegengesetzten in den Qualitäten der Formglieder über das Identische. Und nun ist sie eben da; woher denn, warum denn? Das erste erfahren wir nicht, das zweite, nämlich den genannten Grund, daß hiedurch erst Bewegung in das Schöne kommt, auf folgendem Umweg. Die Disharmonie soll nun wieder fort; wie fängt man das an? Antwort: zuerst deckt man sie zu, und zwar durch aufgedichtete, nur aus dem Subjekt genommene Vorstellungen, man legt einen Schleier über sie, verhüllt sie, täuscht sich und andere darüber weg. Und dies ist die K o r r e k t h e i t! Also ein Begriff, den man weit hinten in der Kunstlehre sucht, weil man gewohnt ist, darunter nichts zu verstehen als fehlerfreies Einhalten der speziellen Formgesetze in der Exekution, — der steht hier! und bedeutet d i e s! Als höchst belehrendes Beispiel wird aufgeführt: Verbindung des römischen Kostümes mit der gepuderten Frisur in Frankreich im 18. Jahrhundert (Theater und Gemälde), was doch gewiß disharmonisch sei, was die Franzosen aber nicht so angesehen, sondern korrekt gefunden haben. Man hätte erwartet, es werde an dieser Stelle eine Kunst aufgeführt, die jede kühnere Dissonanz vermeidet und daher seicht und süßlich wird. Nun ist

da aber die „Korrektheit“ gekommen und es muß erst diese falsche, nur scheinbare Wegschaffung wieder weggeschafft werden. Es geschieht, diese Entfernung des falschen Scheins von Regelmäßigkeit heißt Ausgleichung. Aber jetzt ist das Disharmonische wieder da und muß erst durch wahre Harmonie aufgelöst werden; dies ist der abschließende Ausgleich. Und nun also gefällt das Harmonische doppelt, weil es aus einer Verdunklung hergestellt ist, ja eigentlich dreifach, denn um die Bewegtheit des Prozesses zu vermehren, ist die Geschichte von der Bemäntlung durch die „Korrektheit“ eingeführt worden: es gefällt einfach an sich, doppelt, weil es sich den Sieg über das Disharmonische errungen hat, dreifach, weil es sich den Sieg über den Scheinsieg errungen hat. Man könnte dies leicht noch vervielfachen, wenn man mehrere Arten falscher Korrektion und darauffolgender Ausgleichung annähme, denen endlich immer wieder der abschließende Ausgleich ein Ende machte, — mit Grazie in infinitum. Diese Geschichte von der Ausgleichung und dem abschließenden Ausgleich mit seinen Ergebnissen: Klassizität, Reinheit, Einheit, Wahrheit, freie Gesetzlichkeit, Stil usw. wird nun das ganze System hindurch auf allen wichtigen Punkten mit einer Eintönigkeit abgeorgelt, die kaum auszuhalten ist. Es ist eine Formel des Meisters Herbart, und jede Philosophenschule hat ihre Formeln, doch ein so haspelartiges Abschnurren einer stehenden Begriffsreihe ist mir meines Erinnerns noch nirgends vorgekommen.

Mit gegebenen disharmonischen Formen den Ausgleich vorzunehmen, muß natürlich ein Jemand da sein, ein Subjekt, das den Akt vollzieht. Ein solches gibt es denn auf einmal von da an, wo mit Einführung der disharmonischen, mißfälligen Form ein Akt zu ihrer Auflösung gefordert wird. Dieser Umstand führt uns noch einmal auf die bisher öfters berührte und näherer Beleuchtung vorbehaltene Frage: woher? zurück. Woher kommen die ästhetischen Verhältnisse? So darf man nun, behauptet der Formalismus, gar nicht fragen. Es sind einfach feststehende, unverrückbare Elemente, sagt schon Herbart. „Auch dem Künstler ist das Schöne ein Gegebenes, nicht ein von ihm Gemachtes. Seine Tätigkeit ist die eines Entdeckers, nicht eines Erfinders. Eine fertige Inselgruppenwelt liegt das Ganze der ästhetischen Verhältnisse vor ihm, das er, ein neuer Cook, mit geübtem Auge der

harrenden Mit- und Nachwelt aufschließt." Aus Zimmermanns Ästhetik wiederhole ich zunächst den früher ausgehobenen, dort noch nicht verfolgten Satz: „das Bild der Phantasie gehört der Ästhetik an, nicht die Tatsache. Diese als gegeben nachzuweisen, ist Sache der Psychologie." Er fährt fort (Seite 185): „die Ästhetik bekümmert sich daher weiter auch nicht um die Streitfrage, ob die Phantasie produziere oder lediglich reproduziere dem Stoffe nach, weil sie eben der Stoff der Phantasie, der Inhalt des Vorstellens, dessen Was nicht, sondern nur die Form des Stoffs, wodurch er phantasievolles Vorstellen wird, sein Wie angeht." Ein sonderbarer Grund! Einen Augenblick zugegeben, daß der sogenannte Stoff und die Formen einander gar nichts angehen, sollen wir darum nicht wissen dürfen, woher die Formen kommen? Aber die Sonderbarkeit begreift sich: diese Ästhetik darf nicht fragen, woher sie kommen, weil sie nirgend anders herkommen als aus der Natur und aus dem ihrem Schoß entstammenden Menschengeiste, der sich innig in sie versetzt und aus der Trübung des Endlichen ihr reines Bild herstellt, weil sie von beiden nicht trennbar sind, weil also die Aufsuchung ihres Ursprungs auf das innere Band führte, das sie ununterscheidbar an den Inhalt knüpft. Daher registriert die Ästhetik nur. „Der Psychologie können wir es überlassen, diese Tatsache zu analysieren, der Ästhetik kommt es zu, sie zu registrieren." (Studien und Kritiken I. Seite 257.) Und Ästhetik Seite 64: „der ästhetische Schein macht das Subjekt urteilen; wodurch er selbst gemacht und ob er gemacht oder vom Subjekt selbst hervorgebracht sei, kümmert die unvermeidliche Folge des schönen Scheins, das ästhetische Urteil nicht." Und auch das Urteil über dies Urteil, die Ästhetik, nicht? Nein! so haben wir in der ersten der hier angeführten Stellen gelesen. In der letzteren wird dieser Satz weiter als Waffe gegen die „spekulative" Ästhetik verwendet. Ihr Fehler soll gewesen sein, daß sie stets nach der Ursache des Scheins, statt nach den Gründen des Gefallens des Scheins suchte; so sei sie darauf gekommen, daß die letzte Ursache des schönen Scheins das Absolute sei, das in ihm erscheine. Darauf ist zuerst zu sagen, daß nach den Gründen des Gefallens die formalistische Ästhetik ja auch nicht fragt. Wo findet sich denn bei Zimmermann auch nur ein Wort darüber,

warum der schöne Schein eigentlich gefalle? Auch dies ganz natürlich: der Grund, warum das Schöne gefällt, muß derselbe sein mit dem, warum es erzeugt wird; es fragt sich dort wie hier: was treibt den Menschen, das Schöne in die Welt hineinzuschauen? Wenn der Formalist dies psychologisch untersuchte, so würde er zu dem Satze gelangen, den ich in Heft 5 dieser Kritischen Gänge Seite 27*) aufgestellt habe, d. h. er würde finden, daß dieser Akt einen andern Grund gar nicht haben kann, als weil uns ohne ihn das Weltall nicht harmonisch erschiene und ebendaher der Zwiespalt von Geist und Sinnlichkeit in unserem Wesen sich niemals rein löste und aussöhnte. Daß wir sagen: „erscheint" und nicht bloß „scheint", darum handelt es sich zunächst gar nicht. Wir könnten ganz wohl auch bloß sagen „scheint"; deutlicher: wir behaupten, harmonische Verhältnisse wären dem Anschauenden einfach gleichgültig, wenn sie ihm nicht (unmittelbar, in rein instinktiver Ahnung) das harmonische Weltall bedeuteten; daß Harmonie des Weltalls eine Wahrheit ist, daß also der Schein nicht bloß Schein, sondern Erscheinung ist, der Beweis hiefür ist aus der Metaphysik zu entlehnen. Und Zimmermann entlehnt aus seiner Metaphysik, daß eine Einheit des Weltalls zu suchen nur angeblich eine Vernunftforderung, daß das Absolute hohl sei und daß es eben eine unbestimmte Mehrheit der „ursprünglich Seienden" gebe. Seine ganze Polemik kommt im Grunde von einem metaphysischen Widerwillen her. Für mich und etliche Andere bedeutet philosophisch nach dem Wesen der Dinge forschen soviel als: nach ihrer letzten Einheit forschen; Wesen des Universums und nur ein Wesen, dies ist uns gleichbedeutend. Daß es allerhand Sachen und dahinter unbekannte X gebe, das weiß der gemeine Mann auch, das zu wissen braucht es keine Philosophie. Über die Unterschiede, Verbindungen und Beziehungen, Wechselwirkungen der vielerlei Sachen kann man dann immer noch scharfsinnige Untersuchungen anstellen, manche wertvolle Bruchstücke für eine künftige tiefere Einheits-Philosophie liefern, und mir fällt nicht ein, zu leugnen, daß Herbart mit seinem mathematischen Kopfe das geleistet hat, aber mehr auch nicht. Keine letzte Einheit von vornherein Suchen: das hat sich noch an jeder Philosophie bitter gerächt, an Leibniz durch seinen geistlosen Begriff der prästabilierten Har-

*) S. hier oben S. 239.

monie, an Kant durch seinen kindlich nachpostulierten Gott. Das Absolute ist freilich „hohl", d. h. die Einheit ist neben der Vielheit nicht wieder eine besondere Existenz; so ist jeder Begriff, d. h. jede gedachte Potenz, die eine Gattung von Seienden zusammenfaßt, „hohl", und ebendiese Hohlheit ist die höchste Fülle, weil sie das sonst zerfallende Seiende bindet, d. h. eigentlich erst setzt. Genug, der Formalismus hält vom Schönen die Frage nach dem Ursprung ab, weil sie ihn in die Tiefe der Welteinheit führen würde, von der er nichts wissen will. Es könnte scheinen, als dürfte er ganz gut zugeben, daß das Schöne den Schein eines harmonischen Weltalls zum Grunde seines Wohlgefallens habe, wenn man nur darauf verzichtete, diese Einheit metaphysisch zu beweisen, wie ja denn auch wir diesen Beweis in der Ästhetik nicht führen wollen; aber allerdings, wer eine Metaphysik in petto hat wie die Herbartische, aus welcher positiv folgt, daß dieser Schein leerer Schein, reine Täuschung wäre, der darf ihn in der Ästhetik nicht dulden. Es ist also freilich klar: die Ästhetik führt in die Metaphysik, setzt sie vielmehr voraus und unser ganzer Streit ist im Grund ein metaphysischer. Und trügt mich nicht alles, so ist es ein Streit des Theismus mit dem Pantheismus. Mehrere Stellen dieser Ästhetik weisen auf einen persönlichen Gott als höchsten Künstler; mit dem Vorbehalte freilich, diese Idee als erkannte Wahrheit einzuführen, sei die Ästhetik nicht ermächtigt, weil der Nachweis in die Metaphysik gehört. Ganz richtig, und diejenige Metaphysik, welche dem ästhetischen Formalismus vorausgesetzt ist, schließt von der zweckmäßigen Gestaltung der höheren Organismen, also teleologisch, auf eine höhere Intelligenz; diese Intelligenz ordnet aber nach Herbart nur die Beziehungen der vielen Seienden, der einfachen realen Wesen, an sich bestehen sie neben und außer derselben undurchdringlich in ihrer Selbständigkeit; übrigens, da der teleologische Schluß nicht ganz bis zur Evidenz ausreicht, ist er durch den Glauben zu ergänzen, der einen außerweltlichen persönlichen Gott bedarf. Die Lehre vom Schönen als bloßer Form, die an einen Gegenstand ohne jedes innere Band sich knüpft, ist genau ein Analogon zu dieser Lehre von einem außerweltlichen persönlichen Gott, welcher Monaden ordnet, deren inneres Wesen ihm in unerreichbarer und unerweichbarer Fremdheit gegenübersteht, und unser Begriff von seelenvoller Form ist ein genaues

Analogon des Monismus, der Lehre von der reinen Immanenz des absoluten Geistes. Aber nicht nur Analoga sind beide, sondern beide sind auch Ausflüsse der Metaphysik, zu der sie das Analogon bilden; man kann als Ästhetiker die seelenvolle Form lehren und doch Theist sein, aber es ist nicht konsequent. Unsere Lehre ist pantheistisch, das Schöne ist das vollendete und vollendende Zeugnis für die pantheistische Philosophie, und so wird es wohl mit meinem: hinc illae lacrymae seine Richtigkeit haben.

Die Ästhetik hat rein keinen Grund, zu tun, als wüßte sie nicht, daß wir die wohlgefälligen Formen zunächst in der Natur finden. Die Natur schafft sie, um durch immer höhere Gliederung die beseelte Gestalt hervorzubringen. Der Nerv wird von ihnen harmonisch berührt. So weit, als dies nachzuweisen ist, hat es jede Ästhetik mit Physik und Physiologie ebenso zu tun wie der Formalismus. In die sinnliche Wahrnehmung und Empfindung legt sich die Seele, symbolisiert die nicht konkrete Erscheinung, idealisiert sie und die konkrete, direkt sprechende, wird erfindend: wie soll nun die Ästhetik auf Hereinziehung der Psychologie verzichten können, warum sollen? Wann ist je der Verkehr des Leihens und Entlehnens zwischen den Wissenschaften verboten gewesen? Das Schöne ist nicht ein Ding, sondern ein Akt, die wohlgefälligen Verhältnisse stecken nicht in einem mystischen Behälter irgendwo im raumlosen Raum, dessen übersinnlichen Deckel sie manchmal öffnen, um sich — teilweise — entdecken zu lassen, ein Tätiges ist die Natur, die in heller Gegenwart sie als Ausdruck des Wesens ihrer Werke schafft, ein Tätiges der Geist, der sie zu ungetrübter Harmonie umschafft, und man soll das Wesen des Schönen untersuchen und doch dieses bewegte Schaffen weglassen können? Nebenbei, verzettelt und unentwickelt kommen ja die wesentlichen psychologischen Begriffe doch auch in diesem Systeme vor; da und dort die Anschauung, das Anschauliche, z. B. bei dem „System der Vollkommenheit" (Seite 87): „da die anschauliche Vorstellung verhältnismäßig intensiver wirkt als die abstrakte, so ergibt sich als weitere Folge die Anschaulichkeit des Bildes." So in einer Ecke ein Hauptbegriff! Der Akt der Idealisierung wird — noch nicht behandelt, sondern nur erst angedeutet zuerst im dritten Kapitel des I. Buchs bei den „abgeleiteten Formen"; hier heißt es, da Disharmonien bei gegebener Mehrheit von Vorstellungen doch

immer vorkommen, bedürfe es eines Subjekts, um den Vorstellungsinhalt aus Eigenem umzuändern. Und vorher, also bei der „disharmonischen Qualitätsform", hat man dies Subjekt noch nicht bedurft zur falschen Korrektion, zur Ausgleichung und zum abschließenden Ausgleich? Der Leser erinnert sich, wie wir dazumal vergeblich nach ihm umsahen. Im II. Buch, Kapitel 2: „Der schöne Geist" wäre es doch wohl an der Zeit, den Prozeß, wodurch die empirische Form in die ideale umgeschaffen wird, endlich aufzunehmen; da gibt es ja überall schon Kunstwerke, Künstler, aber da ist nur wieder das Schema: falsche, künstliche Regel, Ausgleichung, ausgleichender Abschluß zur Hand, d. h. es ist negativ von Entfernung falscher Mittel, die Disharmonie zu lösen, positiv von der wahren Herstellung der Harmonie die Rede, ohne daß man irgend erführe, worin sie besteht und durch welches Organ sie bewerkstelligt wird. Wir gehen auf dem alten Wege vorwärts und erinnern uns, in jener Gegend, im ersten Abschnitt der Lehre vom schönen Geist endlich dem Namen der Phantasie, freilich in verwirrender Nachbarschaft außerästhetischer Gebiete, begegnet zu sein; wir ließen es uns gefallen, daß es hieß, die Phantasie sei es, die eine Mehrheit von Vorstellungen zum schönen Ganzen ordne, aber es war hiemit noch sehr wenig gesagt; wir gehen weiter und finden, daß dort dann im dritten Kapitel zuerst in den Vorbemerkungen über die „idealen Kunstwerke des Vorstellens" ein Wort vom „läuternden Formfeuer der Phantasie" fällt, aber wo werden wir denn endlich etwas Näheres von diesem Läuterungsfeuer erfahren? Nun, es kommt in dem Abschnitt, der, wie wir früher gesehen, mit der Überschrift: „Die Kunstwerke des durch Worte ausdrückbaren Vorstellens" den Grund zu der Lehre von der Poesie legt. Warum nun aber erst hier? Da doch überall vorher ohne den idealisierenden Geistesakt nicht auszukommen war? Wir besinnen uns: dieser Akt hat es mit konkreten, ausdrucksvollen Lebensbildern zu tun, wofern die übrigen Künste außer der Poesie sich mit solchen befassen, wofern Baukunst, Musik das Stimmungsleben der Seele, wofern die Plastik nicht abstrakte Körper, sondern Tier und Mensch, die Malerei nicht bloß Farben, sondern die farbige Welt, das volle Leben uns entgegenbringt, so ist das ja, wie wir schon auf unserer früheren Wanderung erfahren haben, Übertragung der Poesie in diese Künste, ein Übergriff der

ersteren in die letzteren, wenn man die Poesie vor ihnen aufführt, eine Rückverlegung, Rückschiebung in dieselben, wenn man jene zuletzt aufführt, wie dies der Formalismus tun muß, nicht aus dem natürlichen Grunde der Stufenleiter wie wir, sondern um von den andern Künsten zuerst allen Lebensinhalt auszuschließen. Daher erfahren wir von dem, was die Ästhetik sonst zuerst wissen will, am Ende! Aber wir erfahren doch? Ein kleines Stück Psychologie war ja nun dennoch nicht zu entbehren. Also: Wahrnehmung, Anschauung (von ihr auch jetzt nichts Ausführliches), inneres Bild: das psychische Gemeinbild des Angeschauten; weiterer Schritt: Aussonderung des Individuellen, Hervorhebung des Gemeinsamen zum psychischen Kunstwerk, während die logische Verarbeitung zum logischen Kunstwerk führt; jenes behält die Form der Anschauung bei, dieses nimmt die Form des Begriffs an, jenes macht keinen Anspruch auf Richtigkeit und Gültigkeit, dieses macht ihn. Folgt etwas von Verschmelzung des Gleichartigen, Hemmung des Entgegengesetzten und dazu (Seite 276) ein Beispiel von einer roten Porphyrbildsäule eines Centaurs im Palast Borghese und einer schwarzen von Basalt dito daneben, wo „mit erweiterter Umschau" der Farbenunterschied aus dem inneren Bilde verschwindet und nur das beiden Figuren Gemeinsame, die Form, bleibt! Das dient als Beispiel für den Idealisierungsakt der Phantasie. Es wird dann versichert, daß es ein purer psychischer Mechanismus sei, durch welchen diese Scheidung und Verschmelzung und hiemit das Normalbild entstehe; — die jetzt aufgekommene Mode, in der Psychologie das Gesetzmäßige Mechanismus zu nennen. Nachher heißt es wahrer und lebendiger, daß, während die Logik das innere Bild hofmeistere, um es zum Begriff umzubilden, die psychische Kunst sich begnüge, dasselbe den psychischen Gesetzen gemäß wachsen gelassen zu haben; es sei eine Gunst des Glückes, wenn auf diesem Wege aus zahlreichen ursprünglichen Anschauungen durch Verschmelzung des Gleichartigen, Zurückhaltung des bloß Individuellen, das starke Gattungsbild, das wahre Normalbild sich erzeuge. Neues ist hier nicht gegeben. Das echte Idealbild ist generell und doch individuell, der Prozeß seiner Erzeugung also viel verwickelter, als man glaubt, wenn man ihn mit den Begriffen der Ausscheidung und Verschmelzung, Erhöhung meint erklären zu können, aber auch so geheimnisvoll, daß

es kein Vorwurf ist, wenn unser Senkblei in diese Tiefe nicht reichen will; nur sollte gezeigt sein, wo dies Dunkel liegt, und sollte das Nichtwissen gestanden sein.

Wie verhält sich nun aber der Idealisierungsakt der Phantasie zum System? Zunächst, da die anderen Künstler, wenn sie das Leben darstellen, in die Kunst des Dichters übergreifen, so werden sie ihn von diesem entlehnen müssen; der Bildhauer, wenn er zur Darstellung von Verhältnissen gekrümmter Flächen den Tier- und Menschenleib benützt, der Maler, wenn er der ganzen Natur, dem ganzen Menschenleben gestattet, ihm als Haken zu dienen, woran er Licht- und Farbenharmonien hängt, sie müssen, um die Bilder des Lebens zu idealisieren, zum Dichter auf Borg gehen? Doch halt! Für was denn die ganze Bemühung? Für was soll auch der Dichter selbst sich mit Idealisieren plagen? Man beachte doch nur, daß das Umschmelzen der konkreten Anschauung im Läuterungsfeuer der Phantasie etwas ganz Anderes ist als das Entdecken reiner Formverhältnisse! Diese stehen mit dem Was, woran sie sich knüpfen, lediglich in keinem inneren Verhältnisse. Die Gedanken — und das sind doch wohl nicht bloß, was man sonst Gedanken nennt, sondern auch konkrete Lebensbilder — können „unbedeutend und abgebraucht“ sein (Ästhetik Seite 29). Die Formen können am Toten und Geistlosen wie am Lebendigen und Geistigen gefallen (Seite 63); sie sind ja gleichgültig gegen jeden Stoff, sie passen daher zu jedem, die Form kann gar nicht anders, sie muß ihren Glanz über Gleichgültiges ausströmen, ihre Sonne scheint teilnahmslos über Gerechte und Ungerechte (Seite 30). Freilich kann der Künstler ganz Verbrauchtem neues Leben einhauchen, einen scheinbar toten Stoff beseelen, das tut er eben durch den Idealisierungsakt, aber das bloße Anknüpfen der wohlgefälligen Formen, das im ganzen System Losungswort ist: dieses Überwerfen eines Mantels, Aufleimen, Anleimen an einen Träger, Hängen an ein Gerüste ist nun doch etwas ganz Anderes als jener Akt; glaubte Zimmermann jenen für alles Schöne zu bedürfen, d. h. verstände er darunter die Herstellung der schönen Form überhaupt, so müßte er ihn früher, vorn im System aufführen. Aber jener Akt bezieht sich auf das, was bis dahin immer nur Gerüste hieß, und es ist doch nach allen Prämissen eine Idealisierung des Gerüstes durchaus nicht vonnöten. Sie duldet ja nichts Abgebrauchtes,

Totes, sie dringt ins Innere des „Gerüstes", erfaßt es im Kern und bildet es um. Der Formalist bedarf aber den Idealisierungsakt nicht nur für die übrigen Künste außer der Poesie nicht, auch für diese Kunst braucht er ihn nicht, es genügt auch für sie das Komponieren ohne das Idealisieren; ja er darf ihn überhaupt nicht in sein System einführen. Sobald Ernst damit gemacht wird, schlägt dieser Akt sein System tot, er hat in ihm seinen Feind und Mörder ins Haus aufgenommen. Dem Formalismus ist Komponieren in allen Künsten alles; spricht er von Erhöhen, Umschmelzen, Beseelen, Läutern, Idealisieren und Erfinden, er darf nur das Komponieren darunter verstehen.

In dieses einfache Wort: dem Formalismus ist Komponieren alles, läßt sich das Ganze unserer Kritik zusammenfassen. Es ist nur noch übrig, dies etwas näher zu beleuchten. — Ein Shakespeare läßt nicht den kleinsten Winkel in seinen Dramen geistlos. Er gibt allem ein eigenartiges Leben. Das plaudernde Kind, der Bediente, den er nur ein paar Minuten lang beschäftigen muß, der Mörder, der gedungen wird: keine noch so untergeordnete Figur bleibt abstrakt, ohne Individualität, und mit welchem Aufwand von Geist stattet er erst die Hauptpersonen aus und hebt sie aus den Mittelfarben des Lebens hoch aufglühend hervor! Nach dem Formalisten ist dies alles reiner Luxus. Hätte Shakespeare die Charaktere in seinem Othello, seinem Macbeth um viele Stufen geistloser, matter gehalten, das Kunstwerk bliebe dasselbe, denn das Verhältnis ist ja alles. Ist ein Charakter matt, der kontrastierende darf nur gleich matt sein, so heben sie sich doch ebensogut in gegenseitiger Spannung wie blaßrot und blaßgrün. Hätte er dem blutigen Schotten nicht so viel von sich selbst, d. h. von seinem eigenen Phantasieleben geliehen, um zu zeigen, wie gefährlich die Phantasie mit ihrem romantischen Reize für den Ehrgeiz werden kann: er hätte nur der Lady Macbeth ebenfalls weniger von derselben gefährlichen Macht leihen dürfen und das Verhältnis, die Harmonie im Unterschied zwischen dem doch zuerst gewissenhafteren Mann und dem hastigeren, von des Wunsches Heftigkeit gestachelten Weib wäre dennoch hergestellt. Wäre Jago weit nicht so genial im Bösen, Othello zehnmal ärmer an Herz und tragischem Pathos, Desdemona an wehrlos schöner Weiblichkeit: das Verhältnis zwischen Intrigant,

verblendetem Helden und gutem, armem Opfer der Lüge und Eifersucht könnte ebensogut die nötige Wechselspannung enthalten. Wenn der Formalist dies leugnen und behaupten wollte, eben die Wechselspannung fordere die Erhöhung der Verhältnisglieder, so dient zur Antwort: die bloße Rücksicht auf die Wechselspannung der Teile, die bloße Beziehung könnte nun und nimmermehr dem Dichter den Geist eingeben, die aus dem Kern des Lebens geheimnisvoll schaffende Urgewalt, um so das Einzelne zu beleben, so reich es auszustatten. Die Berechnung ist nicht Vertiefung, Durchgeistigung, Idealisierung, bloße Berechnung aber ist das Komponieren, wenn man es isoliert, wenn man die innere Durchdringung und Umschmelzung in ihm mitzubefassen meint und in Wahrheit vielmehr von ihm ausschließt und fernhält. Die Charaktere in einem Drama sind nach dem Formalismus nur Rechenpfennige, nur ihre Stellung, nicht ihre Umwandlung in Gold ist das Geschäft des Dichters. Man kann ganz wohl auch vom Begriff des Komponierens aus- und von da zu dem des Schaffens und Umschaffens übergehen, aber nicht, wenn man sich als Formalist den Weg versperrt hat, zwei Seiten eines Aktes bestimmt zu unterscheiden und dann ihre Untrennbarkeit zu zeigen. Eigentlich schließt der Akt des Schaffens drei Momente in sich: Erfinden, Idealisieren, Komponieren; die Lehre von der Phantasie hat darzutun, wie jede dieser Tätigkeiten in der andern enthalten ist und nur relativ bald die eine, bald die andere vorwiegt. Es würde zu weit führen, wenn ich dies hier eingehend nachweisen wollte; einiges Licht fällt darauf, wenn wir aus dem gebrauchten Beispiel den Charakter der Desdemona noch einmal aufnehmen. Shakespeare fand ihn ganz unentwickelt in seiner Quelle vor. Die Handlung braucht ein unschuldiges und eigentümlich wehrloses Weib; unter solchen Mißhandlungen, wie Desdemona sie erleidet, würde jede andere sich lebhaft ihrer selbst annehmen, ja zur Not sich durchschreien und dadurch die Wahrheit an den Tag bringen; es liegt in ihrem nicht verstehenden, immer gleich sanften Dulden etwas Dummliches; die negative Eigenschaft der Wehrlosigkeit in eine Schönheit zu verwandeln, dazu gab die Novelle des Cinthio nicht den geringsten Anhalt. Hätte Shakespeare den Charakter in dieser Stumpfheit belassen, so wäre er nicht nur an sich, d. h. für Leser und Zuschauer, sondern auch für Othello

reizlos, seine Liebe, seine Wut aus Liebe, die Höllenqual der Reue nach dem Morde bliebe unerklärt, die ganze Handlung verliefe flach und graß zugleich. Wer nun bloß von Aufheftung formaler Verhältnisse weiß, der hat sich Shakespeares Leistung nur so zu erklären, daß er sagt: Shakespeare fragte sich, wie er es anzufangen habe, um die Figur, wie er sie vorfand, so umzubilden, wie es die Rücksicht auf das Wechselverhältnis der Personen in der Handlung fordert. Wer aber wird glauben, daß so auf dem Wege der bloßen Berechnung das himmlische Bild der reinsten Weiblichkeit entstanden sei, die eben durch ihre Reinheit, durch die Unendlichkeit ihrer Liebe, durch den Adel ihrer Sitte und Sanftmut wehrlos wird? Das Komponieren mußte in einem Akte ein Idealisieren sein, und dies Idealisieren war ja bei der Kargheit des Vorgefundenen notwendig auch ein Erfinden, ein Schaffen von Zügen und Szenen. Dies zusammen heißt aber aus dem Kerne schaffen. Sich besinnen, was die Komposition fordere, entsprechende unzulängliche Erinnerungsbilder von ähnlichen Charakteren vereinigen, das Störende darin ausglühen, neue Züge hinzufügen, für die Momente sorgen, die dieser Seele voll eines unerschöpflichen Schatzes von Liebe und Güte Anlaß geben, ihre innere Schönheit, ihre ideale Kindheit auszusprechen: das alles miteinander war nur ein heller Traum, worin diese reine Gestalt aus dem durch die Handlung gegebenen Keime von selbst hervorwuchs. Zimmermann hat, wie wir gesehen, ein paar Worte von diesem Selbstherauswachsen, aber sie sind Fremdlinge auf seinem Boden, sie gehören nicht hinein. Es wäre sehr zu besorgen, daß durch dies frei notwendige Wachsen aus dem Keim das Verhältnisglied bedeutend, ausdrucksvoll würde, die Kunst soll aber ja nach Herbart nichts ausdrücken. — In der Musik bezeichnet man durch das Wort Komponieren das Ganze der schaffenden Tätigkeit. Der Formalismus, der seinen Standpunkt in dieser Kunst nimmt, beeile sich nicht zu sehr, dies für sich zu benützen und auf alle Künste anzuwenden. Die Konsequenzen, die sich daraus ergäben, sind soeben gezeigt. Wir wollen aber bei der Musik stehenbleiben und jene früher angeführten Stellen, worin dieser Kunst doch so etwas von Gefühlsausdruck zugestanden wird, beim Worte nehmen. Hat nun der musikalische Künstler nichts zu tun, als im Rahmen von Takt und Tempo Tongruppen aufeinander

zu richten, daß ihr Verhältnis ein akustisch harmonisches wird? Muß nicht die Gruppe eine gefühlte sein? Nun wäre es aber, wenn Komponieren alles ist, ganz gleichgültig, ob dort der Schmerz lahm, hier die Lust seicht ausgedrückt wird; sind beide Glieder so matt wie sie mögen, sie können in der Mattheit noch des Gegensatzes genug enthalten, um sich wechselseitig zu spannen und zu heben; es braucht überhaupt gar keine Erfindung; wer Harmonielehre, Generalbaß versteht, wird schon ein ganz hübsches Verhältnis-Zimmerwerk zustande bringen. — So wird es aber doch wohl der Sprachgebrauch nicht meinen; er entstand eben zufällig, wie es zu gehen pflegt, nahm ein Moment aus dem Ganzen heraus als Bezeichnung für dieses und wollte damit nicht die andern ausschließen, nicht sagen, daß Zusammensetzen alles sei.

Nur noch ein Wort vom Unterschied zwischen Formtalent und ganzem, wahrem Talent. Wie will der Formalist einen Dichter, der im Grunde mehr Verskünstler, als wahrer Poet, der im Inhalt bloß an- und nachfühlend, nicht original ist, von dem geistvoll originalen unterscheiden? Gedanken hat der erstere auch, und weiß sie ganz wohlgefällig aufeinander zu richten, nur sind sie nicht tief, nicht neu. Das ist aber ja ganz gleichgültig nach dem Prinzip der reinen Form, es dürfen ja „verbrauchte" Gedanken sein. Man kann von W. Schlegel nimmermehr sagen, daß er nur mit verbrauchten Gedanken operiere, noch viel weniger von Grillparzer und Halm, die vollends gewiß keine bloßen Verskünstler sind, doch himmelweit ist noch ihr Abstand von Goethe und Schiller; worin besteht er? Oder, die bildende Kunst ins Auge zu fassen, z. B. die Malerei: wodurch unterscheidet sich Giulio Romano, Vasari, Franz Floris von Raffael und Michelangelo, wodurch die sämtlichen Eklektiker von allen großen Meistern, aus denen sie ihre Formenharmonien zusammenlasen?

Ich habe nur wenige Bemerkungen noch hinzuzusetzen. Daß diese Theorie praktisch zu totem, konventionellem Klassizismus führen muß, ist anderwärts gesagt. Eigentlich führt sie zu gar nichts, dies glaube ich gezeigt zu haben. Wie die Ästhetik als „exakte Wissenschaft" dem Künstler besser soll dienen können als die sogenannte Gehaltsästhetik (Studien und Kritiken Seite 265), mag ein anderer begreifen. Was meßbar ist, lernt der Künstler messen in der Schule

ohne Ästhetik. Aber auch nach den Formalisten läßt sich ja nicht alles messen, mindestens die Gedankenverhältnisse in der Poesie nicht. Daß das Kunstwerk Einheit in der Vielheit darstellen soll, hat man gewußt, ehe es einen Formalismus gab. Wenn nun der Künstler, was man messen kann, messen lernt ohne die Ästhetik, und wenn ihm im übrigen der Formalismus nichts Neues sagt, was soll er denn aus ihm lernen? Wie er die Formen beseelen soll? Aber was diese Theorie unter Beseelung versteht, das haben wir ja gesehen. Doch möge sie immerhin unfruchtbar sein; die Ästhetik kann nicht schaffen lehren; aber durch die Hereinziehung aller möglichen außerästhetischen Gebiete muß sie für den Künstler nur noch mehr kopfverwirrend werden als für den, der sich wissenschaftlich damit befaßt und wenigstens leichter als dieser, der sich mit dem Geschäfte der Entwirrung nicht plagen kann, einsieht, woher die Verwirrung kommt. Eigentlich würde nun aus Allem folgen, daß durch ein solches System keine Richtung der Kunst mehr als die andere, weil keine, begünstigt wird. Wenn die Form an das Was nur angehängt wird, so ist kein Prinzip gegeben, zu bestimmen, wie viel oder wenig des Was genommen werden soll, um sie daran zu hängen. Zimmermann selbst stellt ja ein System der Wahrheit (charakteristische, naturwahre, realistische Kunst) in gleicher Geltung (Ästhetik § 197) neben ein System der Einheit (Idealismus, Klassizismus). Dennoch ist es nur natürlich, daß der Formalismus darin nicht konsequent ist, sondern entschieden die klassisch idealistische Richtung begünstigt. Denn zwar muß natürlich auch diese ihren Stoff von innen heraus beseelen, ein lebendiges Einheitsband zwischen Form und Stoff, wie es die formalistische Ästhetik abweist, kennt und besitzt auch sie, freilich aber ein zartes Band, das nur ein beschränktes Maß von naturwahren Lebenszügen herbeizieht und umfaßt; das beschränktere Maß aber kann leicht verwechselt werden mit der völligen Ausschließung. Es scheint, als ob die streng stilisierende Kunst nur ein System von Formen über ihren Gegenstand herspanne, es scheint, als ob der realistische, charakteristische Stil (auch der echte und berechtigte nämlich) stoffartig verfahre, und es wäre ein Wunder, wenn der Formalismus nicht diesem Scheine folgte. Daher eifert Zimmermann, wo irgend Gelegenheit ist, gegen das, was er Romantik nennt, d. h. keineswegs bloß gegen die falschen Stoff-

effekte, sondern erkennbar gegen den wahren kräftigen Lebensgeist in der Kunst. Er müßte eigentlich Shakespeare verdammen, der mit so rücksichtsloser Gröbe in die Lebenswahrheit hineingreift und — unter Schönheit leblose Harmonien verstanden — uns als Losungswort entgegenruft: tausendmal lieber unschön, wenn nur lebendig! In der Geschichte unserer Literatur hat sich wirklich die klassische Stilrichtung mit dem Begriffe der reinen Form, obwohl sie einander eigentlich nichts angehen, merkwürdig verschwistert. Goethe „schafft sich Shakespeare vom Halse", wird einseitig klassisch, behandelt seinen Faust geringschätzig und leichtsinnig, weil er schlechterdings im genial naturwahren Stil, der uns nördlichem Volke doch der einzig bleibend und wahrhaft zusprechende ist, fortgeführt zu werden verlangte, der Dichter aber diesen Stil als barbarisch verachtete, und stellt dann unter die „Fratzen" die griechische, plastische Helena, um alle Einheit des Stils sicher zu vernichten und durch den Frost der Allegorie diese Vernichtung zu vollenden; er schreibt seine Natürliche Tochter, ein höchst belehrendes Bild von ästhetischer Abrundung auf Kosten der Fülle, Wahrheit und Schlagkraft des Lebens, und um dieselbe Zeit mehren sich seine Äußerungen über die einzige Geltung der reinen Form. Goethe hat als Dichter (nur als lyrischer nicht) auffallend früh gealtert, namentlich vermochte er auffallend früh keine Leidenschaft mehr darzustellen; der Grund dieser Erscheinung ist nicht bloß, aber hauptsächlich in dem vereinigten Einfluß seiner gräzisierenden Geschmacksrichtung und dieses Formprinzips zu suchen. Schiller lief ähnliche Gefahr, aber wir dürfen glauben, daß ihn, wäre er am Leben geblieben, sein stärkeres Feuer dauernd vor so verfrühter Auskühlung mehr geschützt hätte, als Goethe seine viel höhere Begabung. Von diesem gefährlichen Punkte, auf dem sich unsere großen Dichter mit dem Gedanken der reinen Form, der „Vertilgung des Stoffs durch die Form" befanden, führt eine gerade Linie zu der Romantik, die von der Verflüchtigung des Stoffs ausgieng — und wo ankam? Nun, bei der Verflüchtigung erst gerade recht der *Form selbst*, beim eiteln Formenspiel und der gleichzeitigen Loslassung der grassesten Stoffeffekte. Es ist dies ein Punkt, der in unserer Literaturgeschichte oft genug zur Sprache gekommen, aber noch lange nicht gründlich genug verfolgt worden ist. Dazu ist hier nicht der Ort. Nur das füge ich noch hinzu, daß das

hier besprochene Buch auch durch seine tiefe Unlebendigkeit der kälteren und vornehmeren Stilrichtung entfernt verwandt erscheint. Sehr wohl weiß ich, daß Wissenschaft des Schönen etwas Anderes ist als das Unding: schöne Wissenschaft. Das strenge, scheinlose Denken muß sich hüten, ins Dichterische zu verfallen. Aber der Ästhetiker muß doch seinen Gegenstand lebendig schauen und fühlen, ehe er ihn denkt; nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu. Er muß also Nerv haben, und das wird man ihm anspüren, auch wo er dem Nerv nicht gestatten will, zu schwingen. Es wird daher Natur auch in einem Werke des streng forschenden Geistes zu fühlen sein. Und, dies vorausgeschickt, darf ich sagen, daß ich in diesem Werke keine Natur, keinen Puls gefunden habe. Es finden sich einzelne geistreiche Stellen, aber sie hervorzuheben sei mir dafür erlassen, daß ich mich andrerseits enthalte, eine Distellese von Stilproben preiszugeben, die ich mir nebenher angelegt habe, von Sätzen, die so verzwickt gebaut sind, daß man die Hälfte der ganzen Geduld, die man zum Verstehen des Gedankens braucht, an das Konstruieren der Perioden ausgeben muß.

Erlassen wird man mir nun auch, daß ich auf die Schrift von Theod. Vogt über Form und Gehalt in der Ästhetik und speziell den 7. Abschnitt darin, der sich polemisch mit mir beschäftigt, noch eintrete. Es könnte dabei nichts zur Sprache kommen, was nicht in dieser Kritik bereits besprochen ist, es würde nur zu Wiederholungen führen; zudem ist der genannte Abschnitt gegen eine Arbeit gerichtet, die ich nicht mehr zu vertreten habe, nämlich gegen den Artikel: „Über das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst“, besonders abgedruckt aus der Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich 1858, den ich schrieb, als mir das formalistische System noch nicht entwickelt vorlag*); erst die Geschichte der Ästhetik und die Ästhetik von R. Zimmermann haben klaren Einblick gegeben.

Nicht ohne Grund habe ich diese Theorie so eingehend behandelt. Der Standpunkt der reinen Form spielt, unklar aufgegriffen aus der Masse landläufiger Reflexionen, keine kleine Rolle in der Praxis der Kunstkritik und der Kunst selbst. Gar Viele, die sich niemals strenge Rechenschaft über ihn gegeben haben, gebrauchen ihn als

*) S. hier oben S. 198—221.

Maßstab des Urteils in der ersteren und folgen ihm als Richtschnur, stecken sich unter ihn als Deckmantel der Schranken ihres Könnens in der letzteren, beide freilich inkonsequent und unbewußt dieser Inkonsequenz, selbstzufrieden in ihrer Konfusion. Beide sollen einmal sehen, wie es mit seiner Begründung aussieht und wohin er eigentlich führt, wenn er in Gestalt eines Systems auftritt. Will sich also Einer und der Andere die Bemühung auflegen, mir in dies Labyrinth zu folgen, so ist meine Arbeit, obwohl zunächst rein im Interesse der Wahrheit an sich unternommen, doch wohl auch für die Klärung des Urteils in der ausübenden Kritik und Kunst nicht vergeblich. Es handelt sich um eine ganze starke Strömung, die, aus verworrenen Begriffen von der reinen Form fließend, in der Gegenwart durch diese Gebiete geht und zu deren Bekämpfung oder Regulierung auch nur indirekt beigetragen zu haben sich doch wohl der Mühe lohnt. Ein Blick auf die Malerei und die Kunstkritik in diesem Gebiete soll mir noch dienen, zu zeigen, wie notwendig es ist, in den Grundbegriffen aufzuräumen.

Der sogenannte Realismus ist besonders in dieser Kunst stark vertreten, und zwar meist (nicht notwendig) als Kolorismus, d. h. als Bevorzugung der Farbenstimmung auf Kosten idealen Wertes in Zeichnung und Ausdruck, Courbet und seine Richtung hat auch in Deutschland zahlreiche Anhänger. Nun scheint eine solche Richtung mit dem Formalismus gar nichts zu tun zu haben. Er scheint den Idealismus zu begünstigen, wie kann er im Gegenteil auch den koloristischen Realismus zu begünstigen scheinen? Er hat an sich keinen Grund, sich mit Farbenakkorden zufrieden zu geben und nicht ebensosehr auf Linienharmonie, auf ästhetischen Wert der Zeichnung zu dringen. Nun aber wie ist es mit dem Ausdruck? Farbe und Zeichnung verbunden sind die Mittel, ihn hervorzubringen. Zunächst scheint er nach dem formalistischen Prinzip rein abgelehnt; denn die Kunst soll ja nichts ausdrücken, die Formen sollen wesentlich nicht „bedeutend“ sein, d. h. nicht nur nicht bedeutend im Sinne des reflektierten Symbols (was auch wir nicht wünschen), sondern auch im direkten Sinne des Wortes nicht, wonach der Gegenstand nur sich selbst bedeutet. Dennoch kann der Formalist ihn in gewissem Sinne gelten lassen, denn er gibt doch zu, daß die Kunst Gegenstände, Bilder von Gegenständen als Träger wohlgefälliger Verhältnisse

duldet. Bildet man einmal einen Gegenstand ab, so soll er auch den ihm zukommenden Ausdruck haben. Allein es ist eben doch ein bedenklicher Punkt. So wie dieser Ausdruck individuell, charaktervoll wird, so droht er, das Interesse auf das verbotene W a s wegzuleiten. Es wird also z. B. (formalistisch zu sprechen) der menschliche Körper, namentlich das Angesicht, benützt, um die feinste Durchdringung aller Farben mit herrschendem Rotgelb vorzutragen. Wird dazu ein interessanter Kopf in interessanter Stimmung gewählt, so ist Gefahr, der Betrachter könnte meinen, es sei um den Kopf, statt um diese Farbenharmonie zu tun. — In der jetzigen Kunstkritik nun ist, wie gesagt, der formalistische Standpunkt in dilettantischer Blindheit gegen seine Konsequenzen stark vertreten. In dieser Blindheit ahnt solche Kritik nicht, daß es eigentlich schon zu viel ist, wenn sie s t i m m u n g s v o l l e Farbenwirkung fordert, denn am Stimmungsvollen ist es nach dem Formalismus nicht gelegen, da hätte die Farbenharmonie ja den Zweck, den Gegenstand, z u d e m die Farben stimmen, Individualität, Zustand eines Individuums darzustellen, und wir haben doch gesehen, daß nach dem Prinzip auch eine ganz gegenstandlose Zusammenstellung harmonischer Farben schön heißen muß, ja daß das wahre, reine Kunstwerk ein unsichtbares harmonisches Disponieren von Etwas-Punkten im Geiste des Künstlers ist. Doch das wird naiv genug übersehen und stimmungsvoller Charakter also von der Farbe immerhin gefordert. Nur möglichst wenig „Gegenstand“ wird verlangt, nur so kahl als möglich soll der „Inhalt“ sein. Nun k a n n allerdings der Maler mit einem Minimum von Gegenstand ein höchst bedeutendes Bild herstellen, wenn er Geist hat, und zwar einmal gewiß in der Landschaft. Ein Sumpf, eine alte Weide, schilfiges Ufer kann genügen, wenn er durch Licht, Helldunkel, Farbe einen Stimmungston ergreifender Melancholie über dies wenige verbreitet, da handelt er, geführt von jener nun öfters besprochenen Art von Symbolik, auf die sich der reine Formalismus nicht einläßt. Was man Gegenstand, Inhalt nennt, ist nun nicht die Weide, der Sumpf, das Stück Ufer, sondern diese Seelenbewegung; diese ist der Inhalt, die „Idee“. Es ist nicht eine Kombination von Farben mit einem Nichts, sondern es ist durch das Medium der Farbe eine inhaltsvolle Stimmung. Nun aber wird nicht nur dies nicht bedacht, sondern auch die besondere

Natur der Landschaftsmalerei nicht, und so wird der Satz von der Gleichgültigkeit des „Gegenstands", den man sich durch das unrichtig verstandene Beispiel begründet zu haben glaubt, auf andere Gebiete übergetragen; zunächst auf das Sittenbild. Fordern wir nun hier einen guten Gedanken, d. h. Erfindung, Wahl eines Lebensbildes, das herzlichen Spaß macht, gemütlich erwärmt, ernst ergreift, tief rührt, so heißt es: halt! Verwechslung mit der Poesie! Ihr sucht bei der Malerei einen Genuß, eine Rührung, die ihr bei der Dichtkunst, etwa bei der Novelle, Idylle oder gar Anekdote suchen solltet! Was man ebensogut mit dem Wort sagen könnte, das zu bringen ist nicht des Malers Aufgabe, sein Element ist die Farbe! — Es ist nun ganz wahr, daß die Grenzen beider Künste oft genug übersehen und Dinge gemalt werden, die vielmehr zu erzählen wären. Aber darum ist noch lange nicht unmalerisch, was immerhin auch mit Worten geschildert, erzählt werden könnte; Vieles taugt nur für das Wort, Vieles für Wort und Pinsel. Es ist ferner wahr, daß auch im Gebiete der Menschendarstellung der Künstler gern schlichte Motive den sehr bedeutenden, stark bewegten und spannenden vorzieht; einmal, weil er an diesen besser zeigen kann, was er als solcher vermag: mit seinem Geist eindringen in den Gegenstand, den innern Lebensgrund desselben wie einen verborgenen Schatz ausgraben, heben, ans Licht stellen, so z. B. im Porträt einem nicht eben interessanten Kopf ungleich mehr Lebenswärme, Salz des Lebens abgewinnen, als er in den gleichgültigen, trägen Momenten des Daseins zu haben scheint. Dies ist aber ja kein bloß formelles Tun, ist ja auch ein Hineinlegen von Gehalt, wenn man „hineinlegen" nennen darf, was nur ein ganz ungewaltsames, tiefes Sich-Hineinversetzen ist. Der zweite Grund liegt darin, daß das der Persönlichkeit eigentümliche Leben in vollerer Totalität erscheint, wenn nicht Leidenschaft sie einseitig bewegt; die Kunst gibt gern ein ruhiges Existenzbild, weil sie in diesem besser ein generell und individuell wahres Charakterbild geben kann. Der dritte Grund ist der, daß bei einem spannenden Bilde heftig bewegten Lebens die Gefahr naheliegt, daß der (sogenannte) Stoff für sich Effekt bewirke, statt in seiner Einheit mit der Form der ruhigen Kontemplation entgegenzukommen. Allein alles dies schließt keineswegs aus, daß der Künstler bedeutende, reiche, stark bewegte Stoffe

behandeln und sich doch ganz als Künstler daran erweisen kann, sondern fordert nur, daß er von solchen sich nicht beherrschen lasse, sondern sie so bewältige, daß sie in seiner Darstellung nicht leicht ein pathologisches Interesse wecken. Alle diese Einräumungen legen auch nicht ein Quentchen in die Wagschale des Formalismus; aus keiner derselben geht irgend hervor, daß der Gegenstand nur ein Gerüste für Farbenharmonien sei und daß, wenn er bedeutend ist oder durch den Künstler wird, zum ästhetischen Wert ein zweiter, außerästhetischer hinzukomme. Doch der Irrtum, von dem hier die Rede ist, der falsch verstandene und angewendete Satz von der Gleichgültigkeit des sogenannten Gegenstandes liegt tiefer; er trennt den geistigen Akt, den Phantasieakt, wodurch der Künstler aus der Masse der Bilder, die das Leben an uns vorüberführt, eines herausgreift und künstlerisch im Innern umbildet oder frischweg ein Bild, das packt und wirkt, erfindet: diesen Akt trennt er von dem andern, wodurch der Künstler die Farbe zu einem stimmungsvollen Ganzen verarbeitet. Warum soll denn nun Beides im Geiste des Künstlers nicht e i n Akt sein können? Warum soll in ihm die Frage: ist auch Leben und Wärme in dem, was ich vorstellen will? nicht zusammenfallen können mit der Frage: wie wird es sich in der Farbe präsentieren? Es wird nun nicht nur in zwei Akte zerschnitten, was e i n Akt sein kann, sein s o l l , sondern der eine von den vermeintlich zwei Akten, nämlich die Erfindung, wird als gleichgültig beiseite gestoßen und die Folge ist — eine Welt von gut gemalten und langweiligen Sittenbildern. Als ob das Malerauge nur dann ein wahres Malerauge wäre, wenn es aus allen möglichen Steinklopfern, deren man an jeder Landstraße gar wohl manches gemütlich ergötzende oder ernste Gedanken an Menschenlos weckende Individuum finden kann, die zwei nichtssagendsten, indifferentesten Figuren herauswählt und nun als Träger für eine gutgehaltene Farbenstimmung benützt! Wir sprechen, wie schon gesagt, indem wir diese Art von Kunstkritik beurteilen, zugleich vom Künstler selbst und von feinem Urteil. Dem Maler nun kann es leichter verziehen werden, wenn er, der ganzen Schwierigkeit seiner Technik sich bewußt, von dem Anblick der Meisterschaft in dieser einen Seite des wahren Ganzen so hingerissen wird, daß er die andere, die innere Seite vergißt und über ein Bild, das, nach dieser betrachtet, schwach und leer ist, in Entzücken gerät, aber

es ist Pflicht, ihn zu warnen. Wer Menschen malt, hat mehr zu leisten, als eine landschaftliche Stimmung, Genrebild und Landschaft sind zweierlei. Dieses begreifliche und entschuldbare Übersehen kann aber zu üblen Mißurteilen führen, zu solchen nämlich, die nicht nur Hohlheit, sondern auch Krankheit des Kerns übersehen. Die Abundantia-Bilder Makarts sind in der Farbe bewundernswert, und zwar die Farbe nicht abstrakt verstanden, denn sie ist herrlich gestimmt zum Gegenstand, d. h. zum Ausdruck der Lebensfülle, des Vollgenusses. Sieht man aber nach der Zeichnung, wie sie nicht nur die Gestalt, sondern auch die Bewegung zu geben hat, und nach dem Ausdruck, den Farbe und Zeichnung vereinigt hervorbringen, so hat man hier nicht etwa ein Bild trunkener, doch gesunder Sinnenseligkeit vor sich, wogegen nur ein Pietist und Moralist eifern könnte, sondern ein Bild nervös erhitzter und auf der Höhe der heißgebrühten Wonne schon halb verbrecherischer Sinnlichkeit. Dieser Ausdruck liegt nicht etwa in irgend einem Teile, der die Schamhaftigkeit in nachweisbarer Art verletzen würde, sondern in den Zügen eines Teils der Köpfe: man bemerke die schwimmenden Augen und hängenden Unterlippen der einen (schwarzhaarigen) Abundantia, deren Kopf übrigens von rassemäßig bedeutender Bildung ist, wenn auch nicht so schön wie der Kopf der Hauptfigur des zweiten Bildes; dieser Ausdruck liegt ferner in einer gewissen Gemeinheit anderer Köpfe (wie dem des lüstern blickenden Hirten); er liegt in gewissen Stellungen, namentlich in der Art, wie die nackte Figur am Wasser mit gegrätschten Beinen kauert, er liegt in der Verbindung von modernen hohen Frisuren und Pompadour-Schnabelschuhen mit blühenden Formen, deren an sich keineswegs zu tadelnde teilweise Entblößung nun erst, weil sie nicht mehr einen Unschuldsstand ausdrückt, falsch pikant wird, er liegt endlich in einem Durcheinanderbaumeln der Figuren, welches in einem Grade das Auge verwirrt, den keineswegs der darzustellende Zustand der trunkenen Lust und keineswegs die Bestimmung der Bilder für eine hohe Saalwand entschuldigt. Das Auge soll unterscheiden können, auf welchem Plane die Figuren eines Bildes stehen, sei es auf kleine oder große Distanz, und mag ein Bild auch für einen Bankettsaal bestimmt sein, es wird doch nicht nur im Champagner- oder Tokayerrausch angesehen, der freilich nicht nach Haltung fragt. Ein Bild von unerreichter Blüte

der Farbe mit einem Krankheitswurm dahinter; saftiges, wallendes, blutreich pulsierendes, kochendes Leben, das auch — wie soll ich sagen? — etwas Beigeschmack von demi-monde und Offenbach hat, oder lieber: in den Überreiz einer Art von breiiger Üppigkeit versotten ist?! Wie gesund, wie unschuldig sind dagegen die Alten in weit kühnerer Darstellung der bacchantischen Lust! Der geschilderte Charakter findet sich aber in den Formen des Bildes, nicht neben denselben, wird nicht in sie hineingesehen, sondern aus ihnen herausgesehen, nur allerdings von dem schwerlich, dem die Form „nichts bedeutet".

Es knüpfen sich interessante Betrachtungen an eine solche Erscheinung. Von bloßer Technik darf man da natürlich nicht sprechen; wo in der Kunst ungemeine Virtuosität ist, da ist immer auch Geist, der geniale Virtuos der sogenannten Technik wird immer auch in Erfindung übergehen, um seine Meisterschaft vortragen zu können, und der Geist seiner Erfindung wird sich nach dem Elemente bestimmen, in welchem er Virtuos ist. In der Farbe liegt, wenn ihre Herrschaft nicht durch höhere Künstlerkräfte wie bei den großen Venezianern veredelt wird, etwas Heißes, Brennendes, Trunkenes, und diese Stimmung wird sich in die Erfindung, die Komposition des Farbenvirtuosen hinüberlegen, er wird gern phantastisch üppige Motive wählen. Ich habe Makarts sogenannte Sieben Todsünden oder Pest von Florenz noch nicht gesehen, nur neuerdings die Studie einer Figur zu diesen Bildern, die „Resignation" vorstellend. Wieder ein Meisterwerk leuchtender Farbengebung, aber ein eigentümliches Bild der Resignation. Die schlaffen, zermürbten Formen des Gesichts, die Ringe unter den Augen, die zerwühlten Haare sagen, daß dies Weib vom wildesten Genusse soeben herkommt, und daß es sich wohl mehr um Überdruß als um Resignation handeln dürfte: ein Anblick, der den Ekel auf den Betrachter überträgt. Ein Farbenvirtuos wird guttun, Motive festlicher Pracht zu wählen, welche eine Versuchung zu solcher Art von Üppigkeit nicht enthalten und ihm doch Gelegenheit geben, die Feuerwelt der Farbe in ihrer ganzen Glut walten zu lassen; es ist daher nur erfreulich, daß Makart in seiner Katharina von Cornaro nach einem solchen Stoffe gegriffen hat. Ich weiß nicht, wieviel oder wie wenig die Vergleichung hinkt, wenn ich ihn einen koloristischen Paganini nenne, denn ich kenne diesen Wundermann, der einst mit seinem Fiedelbogen alle Welt

besessen machte, nur vom Hörensagen. Wie aus der Farbe etwas Trunkenes, so steigt aus dem Tone, wenn sein Element nicht durch gehaltene Empfindung beherrscht wird, ein nervös zuckender Dämon auf, fährt prickelnd in die Komposition und galvanisiert sie zu zappelnden Sprüngen, rasendem Wechsel zwischen dem Innigsten, Zartesten, Rührendsten und Ausgelassenheit, Wahnwitz, Wut, Verzweiflung. Hinken wird die Vergleichung am ehesten nach der Seite der Unruhe; der Virtuos des Kolorits, mag er in Zeichnung, Bewegung, Komposition noch so unruhig sein, wird in der Farbe an sich mehr Harmonie der Stimmung suchen als der Musikvirtuos in den elektrischen Batterien seiner Töne.

Auf den Formalismus zurückzukommen, so ist meine Meinung natürlich nicht, daß er es direkt zu verantworten habe, wenn ein unsauberer oder toller Geist in die vom innern Bande losgerissene Technik fährt. Ihm wird es genügen, wenn ein Werk der Kunst nur langweilig ist. Aber da er eben von dem innern Bande nichts weiß und will, so darf er sich auch nicht beklagen, wenn die Bewunderer solcher unechten Kunst oder ihre virtuosen Meister selbst sich auf seine Sätze berufen. Die Form, die im Leeren flattert, mag treiben, was sie will, sie kann ihm zurufen: du hast mich freigelassen, du hast mir keine Unart zu verweisen.

Wir fahren in unserm Thema fort. Es war vom Sittenbilde die Rede. Das Entzweireißen dessen, was untrennbar Eines ist, das Isolieren eines Teils der Form und die Beurteilung des Ganzen von Form und Inhalt nach diesem Teile wird auch auf die historische Malerei übergetragen (zu der wir nach üblichem Sprachgebrauch das religiöse Bild zählen), und die entsprechende Praxis, virtuoses Kolorit ohne Geist oder mit unerfreulichem Geist in Zeichnung und Ausdruck, wird sich gern den deckenden Schild einer solchen Kritik gefallen lassen. Ein Correggio steht hoch über den Erscheinungen, die ich vorhin charakterisiert habe, er gebietet über eine Grazie einziger Art, aber man weiß, wie sehr er es doch liebt, uns in eine Stimmungswelt zu versetzen, wo gleichsam derselbe Nerv am einen Ende von den Bebungen des geistigsten Entzückens, am andern von heißen Reizen der Geschlechtslust vibriert, und man begreift, wie diese sublime Mischung von Sentimentalität und Kitzel sich an die Palette eines Künstlers knüpfen konnte, der eben selbst ganz Nerv ist, lauter

sensibles Organ für das Gefühl des Fleisches und Helldunkels. Aber es kann auch kommen, daß ihm seine koloristische Virtuosität und der Charakter des darzustellenden Gegenstandes rein auseinanderfällt, so daß er nun nach der letzteren Seite nicht sentimental, nicht überreizt, sondern ordinär wird. Ein Bild dieser Art ist es, worüber ein Kritiker schreibt, Madonna und die Heiligen seien zwar unbedeutend, gewöhnlich in Form, Haltung und Ausdruck, aber der Zauber des Helldunkels und der Farbe mache das Bild für jeden, der die Schönheit eines Gemäldes da suche, wo sie zu suchen ist, dennoch zum vollendeten Kunstwerk. Da stände es denn hübsch mit der Kunst des Malers! Er gibt vor, er male uns Heilige, Madonnen, Helden, Götter — ein Narr, wer's ihm glaubt! Er will nur Farbenharmonien geben, und um sie zu geben, um die Farbenkontraste und ihre Lösungen zu motivieren, dienen ihm beliebige Figuren als Teilungsmittel für seine Fläche!

Und gerade wie der Formalismus als System die Ethik in die Ästhetik hereinzieht, so findet man dieselbe Kunstkritik ein andermal plötzlich auf dem entgegengesetzten Extrem: jetzt wird in heiterer, phantasiereicher Erfindung, gesunder Lebenswahrheit, tüchtigem nationalem und sittlichem Gehalt der wahre Wert eines Kunstwerks gesucht, die Meisterschaft im Kolorit ohne Weiteres als leere Virtuosität abgeurteilt, hiemit die Konfusion umgedreht und der innere Wert auf falsche Weise dem koloristischen entgegengestellt. Ist ein Bild leer an Erfindung, Geist, Inhalt, aber meisterhaft in Farbe, so liegt eine Entleerung dessen vor, was ursprünglich nicht leer ist. Das Kolorit hat sich nicht abstrakt ausgebildet, das Farbengefühl der Meister, die es zur Höhe führten, war Lebensgefühl, sie haben den Stimmungsausdruck der Farben in der Natur erkannt und das Material ihm zugebildet. Nachdem dies geschehen, läßt sich ihre Kunst nachahmen ohne oder nur mit einem schwachen Nachschein von Seele, wie das Versmaß, das von der Stimmung zum Ausdruck der Stimmung erfunden ist, ohne sie. Ist ein Bild leer an Geist, aber gut gemalt, so liegt also ein Widerspruch vor, das Kolorit hat in sich den Nachschein seiner ursprünglichen Bedeutung, hält aber nicht, was es verspricht, weil es an ein Nichts geknüpft ist. Genau so verhält es sich ja mit der Zeichnung. Die Nachahmer Raffaels lernten ihm die einzige Art seiner Linienführung bis auf einen ge-

wissen Grad ab, sie blieb ihnen aber, weil die Seele, die sie geschaffen, nicht in ihnen wohnte, tot in der Hand, ohne daß man irgend mit Zirkel und Lineal nachweisen könnte, wo der Fehler denn eigentlich sitzt; und in richtiger Erkenntnis sagt Vanloo zum bayrischen Meister Mannlich, nachdem er ihn gelobt, daß er von Raffael entzückt sei: „Hüten Sie sich jedoch, ihn nachahmen zu wollen, Sie werden ihn nicht erreichen, aber kalt wie Eis werden."

Es ist die höchste Zeit, daß ich von der Kritik zur Selbstkritik, vom Nehmen in die Beichte zum Bekenntnis der eigenen Sünden zurückkehre. Eigentlich hätte ich mich noch mit L o t z e und S c h a s l e r auseinanderzusetzen. Nun wird aber niemand einen Schriftsteller verpflichtet glauben, daß er sich mit allen Gegnern so einläßlich beschäftige, wie ich es mit den Formalisten getan. Hier handelte es sich um ein Prinzip, das der Richtung, zu welcher ich gehöre, in vollem Widerspruch entgegengestellt, gut oder übel begründet und zum System ausgebildet ist. Ein Urteil über dieses Prinzip durfte ich nur auf Grund eingehender Untersuchung seiner Fundamente und des ganzen Gebäudes aussprechen. Die beiden Genannten sind nicht prinzipielle Gegner. L o t z e bekämpft den Formalismus, steht also auf meiner Seite; welche Stellung S c h a s l e r in dieser Grundfrage einnehmen wird, ist durch seine kritische Geschichte der Ästhetik, den ersten grundlegenden Teil des noch zu erwartenden Systems, noch nicht völlig ins klare gebracht. Mir wirft er vor, daß ich inkonsequent das Schöne bald für ein reines Formwesen erkläre, bald nur zu sehr durch den Gehalt bedingt sein lasse, so daß ich für den würdigsten die sittlichen Mächte des öffentlichen Lebens erkläre. Von diesem Punkte ist bereits oben bei Anlaß des gleichen Vorwurfs der Herbartischen Schule die Rede gewesen; ich habe mich auf die Stimmung der Zeit berufen, in der die Ästhetik geschrieben wurde, und darauf gerechten Anspruch an die Billigkeit der Beurteiler gegründet; wichtiger ist der Anspruch auf Berücksichtigung des damaligen Standes der W i s s e n s c h a f t. Der Formalismus hatte sich noch nicht zu einem Lager gesammelt, die Sache stand nicht auf der Spitze wie jetzt; daher ist es doch wohl nachzusehen, wenn, was scharf zusammengefaßt sein sollte, noch in nicht zusammengestellten Sätzen auseinanderliegt und meine Definition des Schönen selbst sehr bestreitbar ausfiel. Darüber habe ich mich aber ja schon im 5. Heft dieser

Kritischen Gänge (Seite 132 ff.*) ausgesprochen, und dieses Heft lag ja Schasler vor. Übrigens, daß meine Ästhetik nicht nur ermangle, ihre Sätze gehörig zusammenzufassen, sondern daß diese Sätze sich auch widersprechen, kann ich nicht zugeben; wenn sie aufstellt, das Schöne sei reines Formwesen, und doch den Inhalt als wesentlich premiert, so ist unter Form verstanden der reine Schein, und unter diesem nicht, was die Formalisten reine Form nennen, sondern die Anschauung des Gegenstandes als bloßen Bildes, im Bild aber erscheint der Inhalt in seiner Form; nur nach dem Stoff im Sinn der Materie und nach der empirischen Existenz des Gegenstandes wird nicht gefragt (siehe § 54, 55).

Die angegebene Stelle der Kritischen Gänge spricht von der Definition und ihrem bedingten Werte und führt eine Reihe von Definitionen des Schönen auf. Weil ich auf diesen Punkt zurückgekommen bin, so mag der Anlaß dienen, Alles, was an verschiedenen Stellen der obigen Kritik des Formalismus über Beseelung oder Beseeltheit und Harmonie gesagt ist, schließlich in folgende Sätze zusammenzufassen, die auch zu einer Definition des Schönen führen, durch welche die genannte Reihe immerhin noch vermehrt werden mag.

Sagen wir also einmal statt Idee, Gehalt einfach: Beseeltheit und verstehen darunter natürlich etwas gründlich Anderes als die Herbartische Schule, wovon ja oft genug die Rede gewesen ist. Nun behaupten wir angeblichen Gehaltsästhetiker: das Schöne ist beseelte und harmonische Erscheinung. Die Formalisten halten uns entgegen: von diesen zwei Bestimmungen kann nur eine die wahre sein, das „Und" ist zu verwerfen; nun ist Vieles beseelt, ohne schön zu sein, Vieles schön, ohne (in eurem, der Gehaltsästhetiker, Sinn) beseelt zu sein, also ist von den zwei durch das Und verbundenen Begriffen nur der zweite der wahre, das Wesen des Schönen bestimmende. Von den Beweisgründen ist der erste zuzugeben: Vieles ist beseelt, ohne schön zu sein, denn schön ist es nur, wenn harmonisch, nicht alles Beseelte aber ist harmonisch; der zweite ist zu verwerfen, es ist nicht wahr, daß Vieles, daß irgend etwas schön ist, ohne beseelt zu sein; hier tritt mein Satz von der unbewußten, unwillkürlichen Symbolik ein, den die Gegner nirgends widerlegt haben. Nun zum andern der zwei Begriffe! Harmonisch ist sehr Vieles, ohne schön zu

*) S. hier oben S. 312—315.

sein, harmonisch ist z. B. jedes Werk der mechanisch-technischen Arbeit, harmonisch ein wissenschaftliches System, eine richtige Rechnung. Warum sind diese Dinge nicht auch schön? Weil sie nicht beseelt sind im Sinn eines frei lebendig individuellen Wesens, denn das verstehen wir ja unter Beseeltheit und begreifen darunter auch Handlungen Vieler, die der ästhetisch Schauende wie e i n Individuum ansieht. Was folgt? Genau das folgt, daß das Schöne entsteht, wo Beseeltheit und Harmonie zusammentrifft, daß also das „Und" im Recht ist. Man kann somit das Schöne definieren durch: Einheit von Harmonie und Beseeltheit.

Ich weiß nicht, ob Schasler mit diesen Sätzen sich zufrieden gibt und, wie gesagt, überhaupt nicht, wie er es mit der Grundfrage zu halten gedenkt; es ist noch nicht klar, was er unter der höheren Vereinigung des Idealismus und Realismus versteht, die er in Aussicht stellt, schließe ich aber aus den mancherlei Stellen seiner Geschichte der Ästhetik, worin er von Form und Gehalt spricht, das Richtige, so steht er in der Grundfrage auf meiner Seite.

Habe ich es also mit keinen prinzipiellen Gegnern zu tun, so glaube ich freie Wahl zu haben, ob ich ihnen einläßlich in kompaktem Zusammenhang auf ihre Ausstellungen antworte, oder nur bei Anlaß, d. h. je wenn ich ohnedies an die Punkte gelange, gegen die sie gerichtet sind, oder gar nicht ausdrücklich, sondern nur mittelbar, indem ich ihnen überlasse, aus dem, was ich jetzt deutlicher und besser glaube sagen zu können, sich die Antwort zu entnehmen. Den ersten dieser drei Wege lehne ich ab und ziehe bei einigen Punkten den zweiten, bei andern den dritten vor.

Voraus schicke ich die Bemerkung, daß es ein eigenes Gefühl ist, sich feindlich an Stellen einer Haut gepackt zu sehen, die man doch längst abgestreift hat; mit etwas verändertem Bild: ein Gefühl wie der Schmerz, den ein Amputierter an einer Stelle eines abgenommenen Gliedes zu empfinden meint. Nicht nur die Teilung der Paragraphen in hart lapidarischen Text und erklärende Anmerkungen verwerfe ich längst, sondern erkenne auch die durchgehende Polemik als eine überflüssige Gewissenhaftigkeit; doch das sind Nebensachen, ich gebe mehr preis, und zwar die ganze Methode Hegelscher Begriffsbewegung, welche die immanente logische Bewegung der Sache selbst sein soll; ich gebe sie preis mit Gemütsruhe,

da ich dem orthodoxen Hegeltum längst entwachsen bin, natürlich ohne vergessen zu haben, wieviel des Inhalts von Hegels System ewig wahr und befruchtend sich erhalten wird. Mag also Lotze meinen dialektischen Schematismus tadeln, wie er will, aber eigentümlich ist es, wenn Schasler mich an einem Punkt angreift, wo er vielmehr eben erkennen konnte, daß ich aus der obligaten Schulobservanz doch mit einem Fuße schon heraus sei. Er macht es mir zu schwerem Verbrechen, daß ich sagte, die Geschichte der Ästhetik entspreche der logischen Begriffsfolge der Metaphysik des Schönen nur ungefähr. Er selbst ordnet die Geschichte der Ästhetik nach dem Begriffsschema: Empfindungs-, Verstandes-, Vernunfturteil. Das wäre ja immer noch etwas Anderes; ich könnte dies zugeben und doch bei meinem Satze bleiben. Doch ich weiß nicht! Gewiß muß in aller Geschichte ein Gesetz walten und die Philosophie der Geschichte bemüht sich, es zu finden, aber die Dinge dieser Welt sind gar verwickelt, die waltenden Entwicklungsgesetze unter einer so großen Masse dessen versteckt, was wir Zufall nennen, daß man zufrieden sein muß, wenn man in großen Hauptsphären sie mit einiger Sicherheit entdeckt hat, aber sich bescheiden, ihre vielverschlungenen Wege in jeder einzelnen Sphäre der Geschichte des Lebens und Forschens gar so sonnenklar aufzeigen zu können. Wirft mir Schasler im Übrigen mein altes Hegeltum vor, so darf ihm, was diesen Punkt betrifft, gesagt werden, er möge sich an der eigenen Nase fassen. — Nun rückt er mir fernerhin bei aller freundlichen Anerkennung doch gar vielfach Sophismus vor und versüßt zwar einmal die Pille mit dem Zusatz, sie sei natürlich nur objektiv gemeint, aber das ist wenig Zucker gegen ihre Bitterkeit. Du lieber Himmel! ich hab' es damals eben so gut gemacht, als ich konnte, hab's eben nicht besser gewußt. So gleich im Anfang: mit wie gutem Recht wird hier mir petitio principii vorgehalten, aber wie soll man über das berühmte Kreuz des Anfangs sich hinweghelfen, wenn man noch in den Banden der absoluten Logik liegt! Glücklich, daß Schasler in diesem Punkte frei von Schulbanden ist; er verspricht in seiner Schlußbetrachtung, den Ausgang von einer anthropologischen Begründung zu nehmen. Nun, nicht ebenso, aber ähnlich verspricht es der erste Artikel dieser Selbstkritik (Heft 5, Seite 24 ff.*) und Schasler schreibt, als wäre

*) S. hier oben S. 236 ff.

dies nicht geschrieben. Die Ästhetik mag ganz empirisch beginnen und, nachdem sie induktiv gesammelt hat, was der erfahrungsmäßige Eindruck des Schönen enthält, hat sie tiefer zu gehen, hat zu zeigen, warum ein solches Verhalten, wie das ästhetische, notwendig in der menschlichen Natur liegt, dann nehme sie aus der Metaphysik als Lehnsatz die Idee der Einheit des Universums hinzu und verbinde ihn mit der anthropologischen Begründung so, wie ich dort Seite 27 getan habe. Das ist kein vornehmer Anfang, noch viel schlichter als der, den Schasler verspricht, aber im Fortgang gelange ich mit seinem Anfang zusammen und sind wir im Grund hierin beide doch gleich schlichte Leute.

Lotze und Schasler greifen die Stellung an, die ich unter den Sphären des absoluten Geistes der Religion gegeben habe, und hiemit zugleich meine Auffassung ihres Wesens. Ich habe diesen Punkt näher beleuchtet in Heft 5, Seite 28 ff.*), habe dort meine Ansicht gegen naheliegende Einwendungen besser bewaffnet als in der Ästhetik, und nun keine Pflicht, auf diese Einwendungen noch einmal zu erwidern. Ich beharre bei meiner Ansicht, ja ich halte den betreffenden Abschnitt der Ästhetik für bestehend und bleibend in seiner Wahrheit.

Nun aber die große Hauptbeichte! Schasler ist nicht der erste, der mir die schwerste meiner Sünden vorhält, und ich darf mich nicht beklagen, denn daß ich ihrer mir längst bewußt bin, habe ich noch nirgends gesagt. Ich lasse — immer in gut althegliſcher Weise, als ob das eine Selbstbewegung der realen Idee wäre, der man nur so zusehen dürfe, — im Wesen des Schönen, nachdem ich es erst in seiner Allgemeinheit, ohne Rücksicht auf seine besonderen Formen entwickelt habe, eine Unruhe, eine Gärung, einen Kampf entstehen; die Idee überwiegt, sie drückt dem Bild (der Erscheinung) den Charakter des Verschwindens ins Grenzenlose auf, so entsteht das Erhabene; die Erscheinung mit den Kleinzügen des Endlichen erklärt für ihr verkürztes Recht der Idee den Krieg: so entsteht das Komische. Damit ist der Kampf zu Ende, das Schöne „kehrt aus dem Widerstreit seiner Momente in sich zurück" und — fertig! Schasler sagt, es sei schwer, hierüber nicht satirisch zu werden; gut, ich könnte die Satire ganz wohl auch selbst übernehmen. Schon die einfache

*) S. hier oben S. 239 f.

Erinnerung, daß es doch einmal gar manche Formen gibt, die bei solchem Fertigwerden gar kein Unterkommen finden, hätte mich eines Bessern belehren sollen; die wichtigste derselben, das Anmutige mit seinen Nebenformen, dem Niedlichen, Zierlichen usw. entgieng mir freilich nicht, aber ich brachte sie in der Lehre vom subjektiven Eindruck des Schönen unter, also gewiß am ungehörigen Orte, denn sie ist ja doch eine Form, die in der Wirklichkeit des Schönen objektiv selbständig auftritt.

Dies ist also längst erkannt, ein besserer Plan entworfen und in meinen Vorlesungen ausgeführt. Ich gebe zu, daß der Übergang vom Schönen in seinem allgemeinen Wesen zum Erhabenen durch das Häßliche zu nehmen, daß es ein Fehler von mir ist, wenn ich diesen absoluten Gegensatz des Schönen erst in zwei Untereinteilungen des Erhabenen, dem der Kraft, dann des bösen Willens, nachher aber, und hier erst in schärferer und intensiver Fassung, als Moment im Komischen aufnahm, wo es zugleich seine wahre Auflösung finden soll. Ich schalte hier zuerst die Bemerkung ein, daß ich das Häßliche auch im Tragischen hätte aufführen sollen, wo es ja in furchtbaren Bildern der Zerstörung und des Leidens sich entfaltet, — im Tragischen, das ich nach wie vor als eine, und zwar die höchste Form des Erhabenen betrachte; ich begreife nicht, wie man dies bestreiten kann. Nun zur Sache.

Der erste Teil der Ästhetik hat das Wesen des Schönen an sich zu untersuchen; die Frage ist, was schön, was das Schöne sei, wo immer und wie verschieden gestaltet immer es in der Wirklichkeit vorkommt. Was seine verschiedenen wirklichen Formen, und warum gerade diese es sind, haben die folgenden Teile zu untersuchen. Der erste bewegt sich also im rein Allgemeinen und heißt daher Metaphysik des Schönen. Dennoch tritt auch innerhalb dieser die Kategorie des Allgemeinen und Besonderen auf; auch im Schönen an sich sind besondere Formen zu unterscheiden. Wie verhält sich dies Besondere zu dem Besonderen, das in den späteren Teilen auftritt, die von den realen Gestalten des Schönen handeln? Jenes ist eine Besonderung, die überall, wo das Schöne real wird, und zwar in verschiedenen dieser realen Formen zutage tritt, sie geht (obwohl nicht gleichmäßig) durch diese hindurch, sie ist also eine Besonderung im Allgemeinen und schon hier zu untersuchen. Anschaulicher gesprochen: überall, wo das

Schöne real wird, d. h. wo der Mensch so weit gelangt ist, daß er die Dinge und Vorgänge als bloße Bilder zu betrachten vermag, freut er sich bald einfach über harmonische Formen, bald staunt er erhabene Formen an, bald lacht er über komische Erscheinungen. So schon außerhalb der Kunst im Gebiete des Naturschönen. Die wahre Realität des Schönen aber ist die Kunst, die Formen der realen Besonderung in ihr sind die Künste mit ihren Zweigen. Nun weiß jeder, daß z. B. das Komische nicht nur in einer Kunst, sondern (um die Frage nach seiner sehr beschränkten Rolle in der Skulptur hier beiseite zu lassen) in der Malerei wie in der Poesie, daß das Erhabene in allen Künsten zu vielfacher Ausbildung gelangt, und ebenso die Formen des leicht, gefällig und des großartig Anmutigen, die im ersten Teil meines Werks so mangelhaft behandelt sind. Es ist nun klar, daß Besonderungen, Unterschiede, die durch diese reale Welt hindurchgehen, im allgemeinen Teile, in der Metaphysik des Schönen zu behandeln sind. Es folgt, daß dieser erste Teil, abstrakt wie er als Ganzes ist, doch selbst auch vom Abstrakten — man könnte sagen: zum Konkreten, aber um Mißverständnis auszuschließen, sagen wir: zum Bestimmten fortgeht. Wie ist nun hier der Schritt zu dieser ersten Besonderung, die sich zu der realen Besonderung, von der soeben die Rede war, selbst noch wie Allgemeines zum Besonderen verhält, zu vollziehen? Wie ist dieser Übergang zu motivieren? Ich muß Schasler und seinen Vorgängern, Ruge und Weiße, Recht geben: hier tritt das Häßliche ein; es ist das Bewegungsprinzip, es ist das Ferment der Differenzierung, wie es Schasler ganz richtig bezeichnet. Man gelangt zu besonderen Formen im Schönen nicht ohne diesen Sauerteig, denn es gibt deren keine, die ihn nicht voraussetzt. Es geht ja in keiner Form des Erhabenen ohne einen gewissen Grad von Disharmonie ab, in mehreren derselben steigert sie sich bis zu furchtbarer Stärke, und vom Komischen leuchtet ja ein, daß sein erster Eindruck immer der eines Zickzacks, einer Unordnung, einer Verkehrtheit ist. Gelangt die Untersuchung dann zum Anmutigen, so muß sich ergeben, daß das Häßliche, obwohl es keine Rolle in ihm spielt, ihm mittelbar doch vorausgesetzt ist; dies und Anderes, was über diese wichtige Form zu sagen ist, wird nachher aufgenommen werden. Der Gang muß also folgender sein. Nachdem der allgemeine Begriff des Schönen behandelt ist, muß nach seinem

Gegenteil gefragt, das Häßliche muß also aufgenommen werden zuerst nur als das, was nicht sein soll, was ausgeschlossen, was **ungültig** ist. Jeder Grundbegriff einer Wissenschaft tritt ja in sein volles Licht nur dadurch, daß sein Gegensatz ihn durch den Kontrast beleuchtet: so kann die Ethik das Wesen des Guten nicht bestimmen, ohne das Wesen des Bösen zu untersuchen, die Rechtswissenschaft nicht das Wesen des Rechts, ohne ihm das Unrecht gegenüberzustellen. Dann aber muß die Frage erhoben werden, ob das Häßliche nicht auch zur (relativen) Gültigkeit im Schönen gelangen müsse, und sie ist aus den genannten Gründen zu bejahen. So ist also das Häßliche hier an der Stelle des Übergangs zu den besonderen Formen, die **im** allgemeinen Wesen des Schönen auftreten, in doppelter Stellung aufzuführen: nach rückwärts betrachtet, dem einfach Schönen gegenüber, als Gegenteil dessen, was sein soll, als ausgeschlossen und ungültig, aber als beleuchtend für das, was sein soll, nach vorwärts betrachtet als das, was nun mit bedingter Gültigkeit einzulassen ist. Von da an begleitet es die Ästhetik auf allen ihren Wegen, bald ungültig, aber als abhebender Schlagschatten, bald gültig, eingelassen, aber als Feind, der überwunden werden soll. — Der Begriff des Häßlichen muß also nun in seiner ganzen Bestimmtheit gefaßt, viel vollständiger entwickelt werden, als ich getan habe, und dann ist durch ihn der Übergang in die widerstreitenden Formen, das Erhabene und Komische, zu vermitteln.

Wäre nun die Metaphysik des Schönen hiemit geschlossen, so wäre freilich auch vom Häßlichen hier nichts mehr zu sagen. Allein nun komme ich auf meinen Hauptfehler zurück, nämlich eben die falsche Abschließung. Mein Plan ist, um ihn in nötiger Kürze hier anzugeben, folgender. Nachdem das Erhabene und Komische abgehandelt ist, erwächst die Frage, wie es nun mit dem Schönen stehe, wo es hingekommen sei, nachdem diese gegensätzlich bewegten Formen aus seinem allgemeinen Wesen hervorgetreten sind. Was mich an dieser Stelle zu der seltsamen Unterlassung verführt hat, war meine Namengebung. Ich nannte das Schöne, wie es im Anfang auftritt, das einfach Schöne. Man **kann** es so nennen, und ich habe der Kürze wegen auch im gegenwärtigen Zusammenhang diese Bezeichnung wieder gebraucht: sie bedeutet die Harmonie **vor** dem Eintritt des Kampfes. Die Lehre vom Schönen in diesem ersten Abschnitte

des ersten Teils ist so zu behandeln, daß die Aussicht auf den Kampf, auf die bevorstehenden widerstreitenden Formen ausdrücklich offen gelassen wird. Populär — dem Lernenden gegenüber — zu sprechen: diesem muß, wenn das Wesen des Schönen als das beseelt Harmonische bestimmt wird, auf jedem Schritte die Erinnerung aufsteigen, daß ja auch Bilder, worin starke Disharmonien auftreten, doch schön heißen und wohlgefallen, es muß ihm gesagt werden, daß er sich durch diesen naheliegenden Einwand nicht stören lassen dürfe, weil es vorbehalten bleibe, nach dem Häßlichen zu sehen, die Frage aufzunehmen, wiefern es im Schönen berechtigt und wie es aufzulösen sei; tiefer ausgedrückt: es ist vorzusehen, daß das Häßliche in dem nachgewiesenen Sinne als Motor der Differenzierung im Schönen zur Sprache gelangen wird. Die Einfachheit nun, welche Kampflosigkeit vor dem Kampf bedeutet, verwechselte ich mit der Einfachheit derjenigen Bilder des Schönen, die in einem ganz anderen Sinn kampflos zu nennen sind, die man richtiger als harmlos bezeichnet, und welche erst auftreten können, nachdem die Gewitter des Erhabenen und Komischen vorübergezogen sind, denn nur durch den Rückblick auf diese erhellt ihre Natur. So fand das ganze Reich der wolkenlos heiteren Schönheit keine rechte, eigene Stelle in meinem Werk, und sofern ich es doch unmöglich ganz vergessen konnte, brachte ich den Grundbegriff, um den es in diesem Gebiete sich handelt, an der genannten falschen Stelle unter. Diese Welt der heiter schönen Formen muß nun also ihre Stelle vielmehr finden auf dem Punkte des Systems nach Abschluß der Lehre vom Erhabenen und Komischen; und zwar so, daß zuerst das Anmutige im engeren Sinn des Wortes eingeführt wird, die gefällige Grazie, noch nicht die hohe Grazie Winckelmanns.

Es ist nämlich nun leicht zu begründen, daß, nachdem jene Formen durch die Energie ihrer Bewegtheit Alles an sich genommen, sozusagen verbraucht haben, was von Gewaltigkeit und Schneide im allgemeinen Wesen des Schönen liegt, dieses neben ihnen sich vorerst nur in der harmlosen, kampflosen Gestalt des leicht Anmutigen behaupten kann. Hier also und nicht dem Erhabenen direkt gegenüber als sein diametraler Gegensatz muß dieses seine Stelle finden; ich kann mich durchaus nicht überzeugen, daß diese Form und nicht das Komische als Gegenpol des Erhabenen stehen soll. Rosenkranz in seiner gehaltreichen Schrift: Ästhetik des Häßlichen gibt

als Hauptgrund an, das Erhabene strebe ins Unendliche hinaus, das Anmutige (Gefällige) schmiege sich in die Schranken der Endlichkeit hinein (Seite 277, 278). Das Komische schmiegt sich nicht nur, sondern bohrt und gräbt sich dahinein, arbeitet mit allem Eigensinn der Endlichkeit dahin, daß das Kleine einmal im Rechte sein und unschädlich etwas gelten soll. Dies und nicht die Bescheidenheit des Anmutigen ist doch wahrhaftig der positive Gegensatz des Erhabenen. — Das Anmutige, die heitere Welt des harmlos Schönen ist also nun zu entfalten und unter ihren verschiedenen Formen (das Niedliche, Zierliche u. a.) namentlich das Naive aufzuführen, sofern es nicht komisch ist, denn mit komischer Wirkung verbunden muß es nachher an anderer Stelle auftreten. Allein dieses Gebiet hat genau betrachtet nur einen engen Umfang, ein, nur nicht entbundener, latenter Ansatz und Keim zum Kampf liegt auch im heitersten Bilde blühender Wesen, freier Kräfte, freudiger Stimmung; der Frühlingsmorgen kann Stürme im Schoße bergen, dem lachenden Kinde stehen die Konflikte des Lebens bevor. Nun liegt aber in der gebotenen Ordnung des Systems die Welt der Kämpfe, das Gebiet des Erhabenen und Komischen hinter uns; es folgt, daß nach ihr zurückgeblickt werden muß, daß sie wieder aufzunehmen ist. Dies war die Meinung, wenn ich oben sagte, das Häßliche sei dem Anmutigen mittelbar vorausgesetzt, d. h. das Häßliche als Ingrediens des Erhabenen und Komischen. — Das Anmutige sucht nun notwendig Verbindung mit den hinter ihm liegenden Formen, welche die Kraft im Schönen durch starke und schüttelnde Bilder absorbiert haben. Es ergibt sich aus diesem Streben eine Welt von Mischungsformen. Die reinen Harmonien verbinden sich mit dem Erhabenen, es entsteht bei Übergewicht des letzteren das Schön-Erhabene, bei Übergewicht des Harmonischen das Erhaben-Schöne; deutlichstes Beispiel: Würde mit Anmut im gereiften Mann, Anmut mit Würde im gereiften Weibe. Das Erhabene selbst, an seinem Ort, kann ja freilich ohne alle Harmonie auch nicht bestehen, sonst tritt es aus der Welt des Schönen überhaupt heraus, aber es läßt einen Rest von Disharmonie notwendig ungelöst, wovon das deutlichste Bild die Wehmut in der Versöhnung gibt, welche die höchste Form des Erhabenen, das Tragische zurückläßt. Erst jene Verbindungen eröffnen eigentlich die Welt des hoch Schönen, der hohen Grazie, deren Ein-

druck nichts Schmerzliches mehr enthält, außer es könnte das Gefühl ihrer Vornehmheit, ihres Adels als ein leiser Schmerz bezeichnet werden; wir stehen jetzt in der Welt eines Raffael! Michelangelos Heimat ist das wildgroß Erhabene, das Erhabene v o r dieser Verbindung mit dem rein Schönen; wir stehen in der Welt eines Mozart, soweit wir von seinen furchtbaren und tragischen Partien absehen, oder sofern wir bedenken, daß er auch diese in heitere Harmonien auflöst, und sein klarer Gegensatz ist Beethoven. — Die harmonische Welle der Schönheit sucht aber ebenso notwendig auch die Verbindung mit dem Komischen und findet sie. Was ich meine, ist sogleich klar, wenn ich das k o m i s c h Naive in edler Kindes- und Mädchennatur anführe, das kein Lachen, nur ein Lächeln mit Rührung über die Unschuld erregt. Unter den Formen dieser Verbindung muß das Gemütliche eine Stelle finden, das Idyll mit mäßig komischer Wirkung, das häuslich, bürgerlich Behagliche, die freundlich belächelte Welt menschlichen Gewohnheitslebens; ein Goldsmith, die Dorfgeschichten, ein Ludwig Richter, ein großer Teil der ganzen Genremalerei fände sonst keine fundamentale Vorbegründung in der Metaphysik des Schönen. — Noch ist aber die Welt der besonderen Formen hiemit nicht geschlossen. Es gibt außer diesen Verbindungen des Anmutigen mit dem Erhabenen und Komischen noch eine andere, höchst bedeutende Welt, die ich in der Ästhetik nicht übersehen, aber im Humor eingeführt habe, der, wie ich einräumen muß, noch nicht hieher gehört. Wir blicken nämlich jetzt zurück auf das Erhabene und Komische an sich, abgesehen von den eben genannten Verbindungen mit der Grazie. Diese in sich und gegeneinander streitenden Formen gehen auch u n t e r e i n a n d e r Verbindungen ein. Es erwächst eine der schwersten Aufgaben der Ästhetik: nun die Formen und Grade d i e s e r Mischungen richtig zu zeigen, zu begreifen, zu ordnen. Ich hebe nur die zwei Hauptformen aus diesem Gebiet der Übergänge heraus mit einigen Beispielen. Erste Verbindung: erhabener Gegenstand im Sinne des Melancholischen, Zutritt des Komischen in mehr äußerlicher Verbindung, wie in der Kirchhofszene im Hamlet; Erhabenes im Sinne des Schrecklichen, und zwar desjenigen, das im Schauspiel des bösen Willens gegeben ist, tief von innen heraus mit dem Komischen verbunden, Beispiele: die Peiniger Jesu auf den meisten Passionsbildern als komische Zerrbilder,

Richard III. als grausiger Hanswurst der Hölle, die Komödie, die Buckingham für ihn auf dem Rathaus, die er selbst mit den zwei Priestern und dem Lordmajor aufführt, die ganze Tigerposse seiner Usurpation, sein ganzes Reineke-Fuchsspiel mit der schlechten Welt ringsumher; — das Erhabene im Sinn einer würdevollen Persönlichkeit, die doch durch Schwächen ins Komische übergeht, ja eine erschütternde Mischung von Mitleid und Kampf mit Lachreiz erregen kann, wie Lear im Wahnsinn. Zweite Verbindung: die Erscheinung ist dem Augenschein nach komisch, hat aber furchtbaren Hintergrund, bewirkt im Verlauf Schauer: grauenhaftes Gelächter der Freier in der Ilias, der Narr neben Edgar und Lear, die ganze schauerlich komische Szene im Pächterhaus; zwei Duellanten vom Maskenball kommend, als Pierro und Arlechino gekleidet, der erstere durchbohrt (Gérômes bekanntes Bild); Schneider Jetter im Egmont als Kassandra; Totentanzbilder; Mephistopheles und Margarete gegenüber Faust und Gretchen, abwechselndes Vorübergehen der Paare in der Gartenszene. — Ich trete nicht weiter ein, weder um zu analysieren, noch um Formen aufzureihen und einzuteilen. Es gibt noch ganz andere, minder starke und doch höchst bedeutende Übergangsformen. Gretchen z. B. ist anmutig, wird teilweise mild komisch naiv, geht ins Tragische über, erhebt sich geläutert in das reinste Licht des sittlich Erhabenen. Die Ästhetik hat an dieser Stelle noch eine große, ungelöste Aufgabe vor sich. Es ist an derselben auch die Lösung der schwierigen Frage über das Recht der Einführung des Komischen in die Tragödie und das Epos, sowie über die Grenze dieses Rechts vorzubereiten.

Hiemit ist also eine äußerst reiche Welt bestimmter allgemeiner Formen im ersten Teil der Ästhetik, der Grundlehre vom Schönen, gewonnen. Wie die ganze Fülle derselben sich in einem Bilde zusammenstellen, mischen, durchdringen kann, ist durch einen Vorblick auf das Ganze von Tragödien wie Hamlet, Lear, Faust, woraus ich Einzelnes für die zuletzt aufgeführten Formen herausgegriffen habe, in der systematischen Ausführung des Planes zu zeigen.

Wir sehen jetzt noch einmal auf das Häßliche zurück. Wir haben gefunden, daß es im Erhabenen und Komischen relativ gültig ist; ich habe aber zugegeben, daß es auch im Gebiete der harmonischen Erscheinungen als ausgeschlossenes, ungültiges Gegenteil dessen, was

sein soll, mit fortgeführt werden muß, weil jenes durch den Gegensatz erst seine volle Beleuchtung erhält. So ist es also auch in den Formen, die nach der Lehre vom Erhabenen und Komischen auftreten, den Formen des Anmutigen, des schön Erhabenen und erhaben Schönen als ihr Gegenteil, als das Plumpe, Gemeine und anderes wieder aufzunehmen.

Ich muß an dieser Stelle auch einen Blick weit vorwärts auf eine ganz andere Stelle des Systems werfen. Was ich hervorheben will, gehört nicht in den Zusammenhang, in dem wir stehen, muß aber erwähnt werden, um die Aussicht auf die ganze Weite der Geltung des Häßlichen zu eröffnen. In der Lehre von der Phantasie, und zwar in dem Abschnitt, der von ihren Arten handelt, ist der Unterschied des idealen, hohen Stils und des charakteristischen, realistischen für die Kunst zu begründen; er ist ja kein bloß geschichtlicher, sondern tritt zu allen Zeiten auf (im klassischen Altertum freilich schwach, bedeutend erst in der modernen Kunst), er liegt nicht nur in einem Unterschied der Weltanschauungen, sondern auch der angeborenen Organisation, Auffassungsweise der Phantasie. Der realistische (von mir indirekt ideal genannte) Stil zieht, indem er ungleich tiefer als der direkt ideale, in die Lebenswahrheit, in die Gröbe der Bedingtheit des Lebens greift, notwendig das Häßliche herein, und zwar mit allem Fug und Recht, wenn er es ästhetisch auflöst, sei es auf dem Wege des Ernstes oder des Komischen. Hiemit erhellt, wie groß die Rolle des Häßlichen in einem Teile der Künste sein wird. Diese Pforte des Eintritts des Häßlichen ist nun aber, wohlgemerkt, von derjenigen, die ihm durch das Erhabene und Komische geöffnet ist, wohl zu unterscheiden. Es öffnet sich mit den Organisationsarten der Phantasie, dann mit ihrer Produktion in der Kunst eine neue Quelle des Häßlichen. Man vergleiche nur Sophokles und Shakespeare. Die Stärke des Geistes der Lebenswahrheit, der diesen führt, verbunden mit dem Zuge der Zeit und des nordischen Volkscharakters, verbunden namentlich auch mit der vom Altertum ungeahnten Tiefe des Bösen, wie sie sich in der neuern Zeit erschlossen hat, fordert und bedingt einen Umfang, eine Tiefe und Gewalt des Häßlichen, die das tragisch Erhabene an sich nicht fordert und bei den Griechen nicht zuließ. Konnte Sophokles einen Richard III. dichten? Aber erhaben ist Sophokles doch im ganzen Sinne des Worts!

Ich führe den Leser von hier wieder zurück in den eigentlich vorliegenden Zusammenhang. Ich habe einen Überblick dessen gegeben, was nach meinem jetzigen Plane die Metaphysik oder Ontologie des Schönen enthalten muß, und bitte ihn, noch einmal nach dem Komischen zu sehen. Ich erinnere mich nicht, daß Jemand einen Fehlgriff in dem betreffenden Abschnitt meines Buchs entdeckt und nachgewiesen hätte. Er besteht darin, daß ich durch die Einteilung: Posse, Witz, Humor entschieden unerlaubt in die Lehre von der Phantasie vorgegriffen habe. An zwei Stellen, Seite 410 und 422*), suche ich es zu rechtfertigen; die Gründe sind nicht stichhaltig. Das Komische ist freilich eine viel subjektivere Form als das Erhabene; denn obwohl auch dieses ja natürlich nicht ohne ein anschauendes Subjekt entstehen kann, so ist doch der Beitrag von seiten des letzteren im Komischen ein weitaus stärkerer. Allein dies berechtigt nicht, aus dem subjektiven Teil, aus der Psychologie des Schönen, der Lehre von der Phantasie, so viel vorwegzunehmen, daß Akte, Formen des Verfahrens, Seelenkräfte wie die naive Komik des Possenhaften, der Witz, der Humor als Einteilungsgrund beigezogen werden in einem Teile des Systems, wo der Beitrag der Phantasie zur Entstehung des Schönen und seiner allgemeinen Formen zwar überall ins Auge zu fassen, zu berücksichtigen, aber die eigentliche und eingehende Lehre von diesem Organe des Schönen doch noch einem eigenen Abschnitt vorbehalten ist. Es muß eine andere Einteilung gefunden werden, eine objektive, obwohl, versteht sich, unter eben der genannten Voraussetzung der nie zu vergessenden subjektiven Zutat; ich glaube sie gefunden zu haben und mein Einteilungsgrund ist ein solcher, wodurch eine sehr willkommene und klare Analogie mit der Einteilung der Grundformen des Erhabenen gewonnen wird, wie solche in meiner Ästhetik aufgestellt ist und mir heute noch als die richtigste erscheint. Dem objektiv Erhabenen entspricht dasjenige Gebiet des Komischen, das auf Kollisionen mit dem äußerlichen Zufall beruht; es sind die Störungen menschlicher Zwecke, Tätigkeiten durch die umgebende Natur, durch Zufälle des eigenen Körperlebens (das innerhalb der Persönlichkeit doch wie ein äußerer Feind auftritt, wenn es ungelegen sich geltend macht, wie durch Stottern, Niesen zur Unzeit u. dgl.), es sind die Kreuzungen mit

*) S. zweite Auflage, München, Meyer-Jessen 1920, S. 443f. und 457f.

dem Tun anderer Menschen, sei es ebenfalls durch Zufall, sei es durch Absicht der letzteren; das Absichtliche hindert nicht, diese Form in das erste, genannte Gebiet aufzunehmen, da es den leidenden Teil doch wie ein nicht vorauszusehender Zufall trifft; übrigens ist dies allerdings schon eine spitzere Form, die an der Grenze des Gebietes liegt; es wird in dieser Sphäre das Intrigen-Lustspiel vorbereitet. Dem subjektiv Erhabenen entspricht die Kollision unseres gewollten freien Tuns mit den eigenen inneren, seelischen Schwächen, Eitelkeit, Sinnlichkeit, Trägheit, Furchtsamkeit, Zerstreutheit u. dgl. Gelangt später die Lehre von der Phantasie an den Witz, so muß sich finden, daß er in diesem Gebiet seine reichste Stoffquelle findet. Dem subjektiv-objektiv oder universal Erhabenen, dem Tragischen entspricht das Gebiet aller der Fälle, die so beschaffen sind, daß man sie unwillkürlich auffaßt, als sähe man in ein Spiel des Weltgeistes selbst hinein, als sei die ganze Welt eine große Komödie, worin das Gewaltigste, Größte sich so mit dem Kleinen durchkreuzt, daß es seine Behaftung mit der Endlichkeit aufs tiefste zu fühlen bekommt. Das Universum wird wie e i n Subjekt gefaßt, das erhaben schreiten will und über sich selbst strauchelt. Man mag innerhalb des großen Bildes wieder vom Kleineren beginnen, wieder an Zufälle denken, welche an das vorige, erste Gebiet erinnern, doch so angetan sind, daß es aussieht, als habe ein durch die Welt schweifender Dämon des Komischen den Widerspruch herbeigeführt, wie wenn z. B. ein Schiff zufällig nach Indien Missionäre und zugleich Ladung von Götzenbildern aus englischen Fabriken führt; größere Fälle hat uns die neuere Geschichte so schlagend vorgeführt, daß ich sie kaum zu nennen brauche: die Schicksale der deutschen Annektierten und Frankreichs warten nur auf ihren Aristophanes. Für Schopenhauer ist die Welt eine Komödie im Sinn bitterer Ironie, für uns ist das Gebiet der Fälle, die sich wie von selbst unter solche universale Beleuchtung stellen, die Nahrungsquelle für den echten Humor, auf welche daher zurückzublicken ist, wenn die Lehre von der Phantasie vom Witz zu dieser höchsten Kraft des komischen Geistes aufsteigt. Lotze hat bedenklich gefunden, was ich mit Schelling und Hegel (in § 185) Kühnes über den Humor sage. Es klingt nur gefährlich durch die überspekulative Sprache. Der wahre Humorist weiß eben, daß es in der Welt überall etwas lottert, und ist stets gestimmt, darüber

zu lächeln, ohne daß er darum irgend meinte, es sei Alles nichts.

Nun aber nach verschiedenen Sündenbekenntnissen darf ich auch mich meiner selbst annehmen. Mag man meine frühere Einteilung dieses Gebietes noch auf andern Punkten angreifen als auf dem, dessen Unhaltbarkeit ich soeben selbst eingeräumt habe, ich glaube, zum Verständnis des Komischen überhaupt, zum Begreifen des verwickelten Prozesses, auf dem seine Genesis beruht, mehr beigetragen zu haben, als irgendwo anerkannt ist, und wenn von meinen Kritikern einer dem andern nachschreibt, der Wert meines Werks liege nicht in den Gedanken, sondern im Nerv der Anschauungen, so bin ich so frei, zu meinen, ich könnte diesen Teil der Arbeit den Herrn unter die Augen halten, wenn ja nicht schon der Aufbau des Ganzen, und hätte er auch noch andere Mängel als die zugestandenen, für etwas mehr als gute Beispiele-Sammlung zeugen soll.

Ich komme ans Ende. Wie wesentlich die künftige zweite Hälfte des ersten Teils, die Lehre von der Phantasie, bereichert werden wird, kann ich nicht mehr auseinandersetzen; der Umfang dieses Heftes in seinem Verhältnis zu den früheren darf nicht zu weit überschritten werden. Auch die Kunstlehre wird gewinnen, aber auf meiner Einteilung der Künste nicht zu bestehen sehe ich keinen Grund; was Schasler dagegen sagt, erscheint mir ebenso schwach als heftig. Es sei erlaubt, dies zu sagen, ohne es zu beweisen, denn alles zu widerlegen, was gegen mich vorgebracht ist, und etwa mir raten zu lassen, daß ich die Tanzkunst unter die selbständigen Künste aufnehme, dazu fühle ich keine Pflicht. — Ich habe manche Mitarbeiter an der großen Aufgabe hier nicht berücksichtigt, das soll keine Mißachtung ihrer Leistungen bedeuten; das Werk meines frühern Mitarbeiters im engeren Sinn, Köstlins, habe ich nicht besprochen, weil nach so langer Beschäftigung mit dem Formalismus kein Raum mehr war, auf seine (wenn ich es recht auffasse) eklektische Stellung zur Grundfrage über Form und Inhalt einzugehen. Darum unterschätze ich keineswegs die Feinheit und den Reichtum seiner Gedanken; namentlich finden sich sinnige Stellen über jene Symbolik, durch welche abstrakt physikalische Erscheinungen zu stimmungsvollen werden.

Warum nun aber diese lange Selbstkritik mit so viel Kritik der Gegner, und nicht lieber gleich die Umarbeitung der Ästhetik selbst?

Woher das lange Verzögern der längst nötigen, verbesserten neuen Auflage? Der Grund ist kein anderer, als der beständige Fluß, in welchem die Wissenschaft des Schönen seit Jahren begriffen ist. So oft ich die Arbeit begann, wurde sie durch die Notwendigkeit neuer Vorstudien unterbrochen, weil diese stete Bewegung immer neue Gesichtspunkte brachte. Die Physik und die Physiologie mit ihren Forschungen über Farben und Töne, Sehen und Hören, die Psychologie mit ihren neuen Standpunkten, Beobachtungen und Induktionen, die zwar nach meinem Dafürhalten zu einer klareren Erkenntnis des Idealisierungsaktes noch nicht geführt haben, stets erneuerte Debatten über Prinzip und Anordnung des Systems erschweren immer aufs neue den Abschluß des Denkens, ohne welchen ein so schweres Werk nicht auszuführen ist, — den relativen nämlich, denn einen absoluten gibt es ja ohnedies nicht. Immer deutlicher wird, wie dunkel noch so Vieles ist. Es ist mir z. B. klar, wie ich in Heft 5 gesagt habe, daß mit der sinnlichen Anschauung zu beginnen ist; nun sind aber erst die optischen und akustischen Sinnesverrichtungen auf Grund der neueren Forschungen mit ganz anderer Genauigkeit als in der ersten Auflage zu behandeln. Es ist jetzt erst erkannt, worauf die Empfindung der Harmonie in Gesichts- und Gehörseindrücken beruht. Hierauf ist zu zeigen, daß alle Eindrücke, die darum wohlgefällig, weil der Sinnesfunktion adäquat sind, doch nur erst angenehm heißen können. Ästhetisch wohlgefällig werden sie erst, wenn durch das sinnliche Medium Gegenstände erscheinen, die entweder beseelte Wesen sind oder, wenn nicht, von der Phantasie des Anschauenden beseelt werden. Nun ist mir die unwillkürlich naturnotwendige symbolische Beseelung unorganischer und bloß vegetabilisch-organischer Natur zwar eine unumstößliche Gewißheit, aber wie dunkel sind ihre Wege! Wieviel bleibt noch zu forschen über die Art der Hinüberverlegung unserer Seele in all die Dinge, welche die Beseelung von dem Zuschauer und Hörer erst erwarten! Neben Vielem, was sich erkennen läßt, wie unerforscht noch im größten Umfang, wie unerforschlich vielleicht in den meisten Darstellungsmitteln der Musik der innere Zusammenhang zwischen Form und Gefühlsausdruck! Nun aber der andere Fall: die aktive Symbolik in Formen und Bewegungen der Wesen, die wir nicht erst beseelen, die uns die Seele entgegenbringen in der Geheimschrift

ihres unbewußten Ausdrucks in Zügen und Bewegungen, der Anschauung verständlich, der Erklärung noch so dunkel, — Physiognomik, Mimik! Das neue Werk von Darwin, in den Grundbegriffen komisch arm im Vergleich mit deutschen Forschungen, mit denen von Carus, Piderit und andern, denn seine „drei Prinzipien" wissen von der Hauptsache, von der Symbolik, nichts: welchen Reichtum fein beobachteten Erfahrungsstoffs häuft es auf, der seine psychologische Erklärung erst finden soll! Dann blicke man von dieser aktiven Symbolik, wie sie in der Natur gegeben ist, hinüber auf ebendenselben geheimnisvollen Geist in der Kunst, man denke an den individuellen Stil: wie hängt z. B. diese Art der Linien- und Pinselführung, der ganzen Farbenbehandlung gerade mit dieser geistigen Auffassung dieses Künstlers zusammen? wie und warum drückt sie gerade dieses Mannes Geist aus? Steht man vor dieser Welt von Dunkel, so muß man gestehen: die Ästhetik ist noch in den Anfängen. Wer jetzt daran geht, ein Ganzes zu versuchen, der muß es über sich bringen, sich genügen zu lassen mit der Gewißheit: dort, in der beseelenden und in der beseelt entgegenkommenden Symbolik, vereint mit der Harmonie, muß es liegen, aber das Wie harrt noch in der unendlichen Mehrheit der Fälle auf Enthüllung.

Was ich jetzt in dieser Selbstkritik über künftige Veränderung meines ersten Teils gesagt habe, ist ebenfalls, obwohl ich im Wesentlichen zu einem Abschluß mit mir gelangt zu sein glaube, noch so abstrakt als möglich. In der Ausführung muß überall von den Formen ausgegangen werden; von außen nach innen, von der Erscheinung zum Ausdruck! ist die Losung. Das Erhabene, das Komische usw., das sind entweder veraltete Kategorien, oder sie gelten nur noch unter der Bedingung, daß die Behandlung alsbald die Abstraktion der Bezeichnung verbessert. Die Ästhetik ist vereinte Mimik und Harmonik. Gleich groß und schwer ist die Aufgabe der ersten, der zweiten und ihrer Vereinigung.

(Kritische Gänge, N. F., Stuttgart, Cotta, II. Bd., 5. und 6. Heft, 1866 und 1873.)

Das Symbol.

Voraus bemerke ich, daß der umfassende Gegenstand hier nicht in allen Teilen eingehend behandelt werden kann. Nur eine Strecke weit wird dies geschehen, das Übrige in bloßem Umriß gegeben werden.

Der Symbolbegriff ist mit erneutem Interesse wieder aufgenommen worden, nachdem er in der Wissenschaft zur Zeit der Romantik zwar viel gegolten hatte, aber nicht mit der Nüchternheit behandelt worden war, die wir jetzt verlangen; man hat insbesondere seine prinzipielle Bedeutung in der Ästhetik schärfer erkannt. Eingehend mit feinem Urteil hat ihn namentlich Joh. Volkelt untersucht in der Schrift: Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik (1876); sie beginnt mit dem Satze: „Im Mittelpunkte der Entwicklung der neuesten Ästhetik steht der Symbolbegriff." Auch ich habe bereits in den Kritischen Gängen (Neue Folge, H. 5, S. 136, 137*) ausgesprochen, die Lehre vom Symbol sei schon zu Anfang eines Systems der Ästhetik vorzunehmen, nicht auf den Abschnitt von der Phantasie zu verschieben, denn hier liege die Entscheidung darüber, ob die formalistische Schule recht habe oder nicht. Volkelt begründet diesen Satz am Faden einer Darstellung und Kritik der wichtigeren Auffassungen, welche das Wesen des Symbols in der ästhetischen Literatur seit Hegel erfahren hat. Auch meine Ansicht wird aufgeführt und beurteilt, die ursprüngliche und ihre spätere Umbildung. Es wird im Folgenden auf diese gehaltreiche Studie die verdiente Rücksicht genommen werden.

Der Begriff ist schwierig, ein gestaltwechselnder Proteus, schwer zu packen und zu bannen.

Zunächst scheint die Sache einfach. Das Symbol ist bloß äußerliche Verknüpfung von Bild und Inhalt durch einen Vergleichungspunkt. Das Wort Bild hat in unserem Sprachgebrauch freilich doppelte Bedeutung, wodurch man sich nicht verwirren lassen darf: es bedeutet bald einfach ein sich darstellendes Sinnliches, angeschautes Anschauliches, bald ein ebensolches, das dient, etwas Zweites, Gedachtes (in unbestimmt weitem Sinne dieses Wortes, der Kürze

*) S. hier oben S. 316.

wegen heiße es vorerst nur allgemein Inhalt oder Sinn) auszudrücken, und zwar eben durch einen Vergleichungspunkt. Sagt man also: Symbol ist bloß äußerliche Verknüpfung von Bild und Inhalt durch einen Vergleichungspunkt, so ist hier das Wort Bild in der ersten der zwei Bedeutungen gemeint, aber eben indem es durch diesen, das tertium comparationis, zum Ausdruck eines Inhalts dient, erhält es die zweite der zwei Bedeutungen. Das Bild in der ersten Bedeutung spricht direkt oder eigentlich, das Bild in der zweiten indirekt oder u n e i g e n t l i c h. Rühmt man an einem Gedicht schöne Bilder, so kann dies einfach heißen: schöne Anschauungen, kann aber auch heißen: schöne Vergleichungen; dies ist sehr zweierlei; es wäre viel darüber zu sagen, daß der Unterschied zu wenig bedacht wird, doch darauf ist hier nicht einzugehen. Genug, Bild in dem Sinn: irgendein Anschauliches wird im Symbol zum Bild in dem Sinn: ein Anschauliches dienend zum Ausdruck eines Gedachten, es ist der Sinn, worauf es ankommt. Man könnte also das deutsche Wort Sinnbild für das griechische setzen, aber es bietet die Schwierigkeit, daß man die Wortform Symbolik nicht ohne Weitläufigkeit verdeutschen könnte.

In der Rhetorik und Poetik, in der Lehre von den Tropen unterscheidet man Metapher von Vergleichung. Diese gesteht durch ein Wie und So, daß sie nur Vergleichung ist; jene gesteht es nicht, sondern wagt den Schein, als identifiziere sie Inhalt und Bild, während dieses doch nur durch eine seiner Eigenschaften auf jene hinüberweist. Ganz ähnlich das Symbol; in diesem stellt sich ein Bild vor unsere Sinne — sagen wir zunächst: Augen, ob das Gehör in Geltung kommt, bleibe noch dahingestellt — ein Bild, das zu sagen scheint: hier ist ein Baum, eine Lotosblume, ein Stern, ein Schiff, ein Bündel Pfeile, ein Schwert, ein Adler, ein Löwe, aber ohne erklärende Nachhilfe vielmehr anzeigen will: Urkraft des Naturdaseins, Weltwerdung, aufgehendes Glück, christliche Kirche, Einigkeit, Gewalt und Scheidung, kühnes Aufstreben, Mut oder Großmut. Dennoch ist die Metapher sehr verschieden vom Symbol; sie gehört der Rede an, sie führt durch das Wort ein Bild vor, das etwas Anderes darstellt, etwas Anderes bedeutet, aber dies geschieht in einem Zusammenhang, wo das Subjekt des Bildes bereits eingeführt, bekanntgegeben ist; wir wissen schon, was es ist, das vertauscht, verwechselt wird.

Wenn in Shakespeares Richard III. dieser Bösewicht ein giftgeschwollner Molch, eine bauchige Spinne genannt wird: der Grund der Vergleichung, Häßlichkeit, Bosheit, umgarnende List wird nicht angegeben, aber der Verglichene steht vor uns, mühelos erkennen wir den Sinn. Dazu kommt, daß die geistige Durchsichtigkeit des Wortes hier alles erleichtert; sie verrät und verlangt und weckt rasches Hinüberdenken, Ineinanderdenken; die Metapher ist eine schöne Kühnheit, leicht verständlich dem, der Geist hat. Das Symbol dagegen ist dem Sinne, dem Auge geboten, da ist kein Sprechender, dessen lebendige Rede mich trägt und hebt, daß ich selbsttätig nachschaffend sein kühn verwechselndes Wort verstehe, und da ist mir das Subjekt, das verglichen wird, nicht im Zusammenhang vorher gegeben. Ich stutze zunächst und stehe vor einem Rätsel. Es kommt sehr darauf an, ob ich leicht oder schwer die Bedeutung finde. Die meisten Symbole knüpfen diese mit dem Bilde mehr konventionell als von selbst einleuchtend zusammen. Es hängt alles davon ab, ob der Vergleichungspunkt treffend ist. Daß ein Flügel Schnelligkeit bedeutet, errät sich leicht; daß ein Schiff die christliche Kirche bedeutet, sähe ich nicht ein, wenn ich es nicht schon wüßte, ein Löwe bedeutet herkömmlich häufiger Großmut als Mut, und er ist doch eben nicht besonders großmütig. Man beachte, um sich nicht zu verwirren, daß das Symbol allerdings nicht immer dem äußeren Sinne geboten sein muß, es kann auch dem inneren Auge, der Vorstellung durch Rede gezeigt werden; Dante spricht im Anfang seiner göttlichen Komödie von einem finsteren Wald, in welchem er sich verirrte, von einem buntgefleckten Panther, dem er begegnete, aber dies sind keine Metaphern, sind Symbole, und man hat sich viel den Kopf darüber zerbrochen, denn sie sind der Vorstellung nur gezeigt ohne Mithilfe der in Metapher gegebenen Momente; nur schwach und entfernt unterstützt im Raten das Mittel der Rede dadurch, daß der Leser weiß, es handle sich von Gefahren eines sein geistiges Ziel suchenden Menschenlebens. — Ob man Bilder wie diese nicht vielmehr Allegorien zu nennen habe, ist eine Frage, welche an dieser Stelle füglich noch beiseite gelassen werden kann; sie können als Allegorien nur bezeichnet werden, wenn man das Wort ungenau nimmt.

Mag das Rätselartige im Symbole schwer und langsam, ja kaum ganz, oder leicht und schnell sich lösen, es folgt, daß in ihm eine Un-

angemessenheit liegt, wie Hegel es genannt hat. Der Grund ist im Bisherigen eigentlich schon ausgesprochen und leicht einzusehen. Das Bild, wie scheinbar einfach der Gegenstand auch sei, den es vorführt, hat viele Eigenschaften; der Sinn, mag er auch, näher betrachtet, eine Mehrheit von Begriffsmomenten enthalten, ist jener Vielheit gegenüber einfach, ist dem Konkreten gegenüber abstrakt. Sie decken sich nicht. Zum Beispiel Großmut ist eine Bewegung oder ständige Eigenschaft der Seele, die mehr als nur eines enthält: Selbstgefühl, Gefühl des Anderen, Überwindung des ersteren; aber der Löwe — angenommen, daß er besonders großmütig sei, — ist doch außerdem viel Anderes: gefräßig, wild, kühn, schön, bemähnt usw., und dieser Vielheit gegenüber ist der Begriff Großmut einfach. — Also noch einmal: unangemessen.

Wir gehen hier nicht auf den Unterschied von einfachem, in der Außenwelt gegebenem, aus anderen Erscheinungen gewähltem und zwischen Kunst-Symbol ein, das die gegebene Gestalt abbildet oder zum Zweck der Herausarbeitung des Sinnes überdies verschiedentlich umbildet; die Unangemessenheit wird trotz diesem Zweck nicht gehoben, denn die Umbildung schafft neues Stutzen und Rätsel, ausgenommen die Fälle, wo durch Vergrößerung und Vervielfältigung von Organen der Sinn näher gelegt wird, wie dies z. B. geschieht, wenn der Mythus in das Symbol zurücksinkt und die Arme einer Gestalt vermehrt.

Nun aber ist mit diesen Bestimmungen noch sehr wenig gesagt. Durch einen Vergleichungspunkt Hinüberzeigen, nur äußerliches Band zwischen Bild und Sinn: dies sind noch oberflächliche Bezeichnungen. „Band" — das ist ja kein Ding, es ist ein Akt, Akt des verbindenden Geistes. Der Geist aber wirkt in verschiedenen Formen. Für das vorliegende Gebiet unterscheiden wir zunächst sein Verhalten als helldenkender Geist und als nur ahnende Seele. Diese Unterscheidung ist noch arm. Die Helle des Denkens hat verschiedene Grade, die Ahnung verschiedene Tiefe. Es entsteht die Aufgabe, Linien in einem Nebel zu ziehen, sagen wir schlicht: Hauptarten der Verbindung zwischen Bild und Sinn auseinanderzuhalten. Die Prädizierung: Unangemessenheit wird dabei ins Wanken kommen. Ob sie ganz fallen wird? das ist die Frage und ihre Beantwortung nichts weniger als leicht.

Wir beginnen mit derjenigen Art der Verbindung, die als dunkel und unfrei zu bezeichnen ist. Sie gehört dem religiösen Bewußtsein an, ist als historisch zu bezeichnen, weil sie vorzüglich in den Naturreligionen zu Hause war; sie ist aber ebensosehr eine bleibende Form, nicht nur, weil Naturreligionen noch bestehen, sondern auch, weil das Christentum (wie die mosaische Religion), wiewohl übrigens nicht Naturreligion, noch darin haftet.

Zuerst ist der Grundbegriff noch durch ein wesentliches Moment zu ergänzen. Wenn man ihn ganz genau nimmt, so bleibt die Sphäre der Gegenstände, aus der das symbolische Bild entnommen wird, auf Unpersönliches eingeschränkt: unorganische Natur, Artefakt, Pflanze, Tier. Aber ein Zusatz ist sogleich notwendig: Akte von Personen kommen auch hier schon in Betracht; aber das sind nicht Akte und Personen im Bilde, sondern reale Handlungen realer Personen, die mit dem Bilde vorgenommen werden, namentlich gottesdienstliche Akte.

Das Symbol in diesem Sinne habe ich schon charakterisiert in der Ästhetik § 426. Bild und Bedeutung wird verwechselt. Diese schwebt dem Bewußtsein selbst nur als dunkle Ahnung vor, wird dunkel gesucht, das Bild ist Aushilfe für das Wort, das sie in Gedankenform zu fassen hätte, und es entsteht die Täuschung, dieses Surrogat für das Wort sei die Sache selbst: Identifizierung. Da die Bedeutung wesentlich dem Gebiete des Absoluten angehört, da es ein Unendliches ist, was die Ahnung sucht, so wird durch die Verwechslung der Gegenstand heilig. Also z. B. Stier durch den Vergleichungspunkt seiner Stärke und Zeugungskraft wird Symbol der Urkraft, aber mit dieser verwechselt; Baum, wie die Esche Yggdrasil, Bild des geheimnisvollen Allebens; jener in Ägypten, dieser in Skandinavien heilig und angebetet. Auch an Christliches muß erinnert werden, obwohl die unbewußte Verwechslung von sehr bewußter Wissenschaft mit einem Zaune von Gründen umhegt ist. Bei dem letzten Mahle mit den Jüngern sagt Jesus, sie mögen bei dem Brechen des Brots und Ausgießen des Weines künftig seines Todes gedenken; er sagt es in der bekannten Metapher: „dies ist" usw. Im Verlaufe wird sein erfolgter Tod, indem sich der Symbolbegriff des Opfers daran knüpft, als Akt der Genugtuung für die Sünden der Menschheit gefaßt. Jetzt kommt eine neue Vorstellung hinzu,

die Sache verändert sich. Ursprünglich lag nur vor: Brechen und Ausgießen des Brots und Weins das Bild, Märtyrertod am Kreuze der Sinn, an den man denken soll; jetzt handelt es sich um Aneignung der Wirkung des Opfertodes, der Sündenvergebung, und hiemit fällt der Akzent auf Essen und Trinken. Denn dies ist allerdings ein passendes Symbol für Aneignung, da Speise und Trank durch Essen und Trinken dem Körper wirklich ganz angeeignet, in dessen Saft und Blut verwandelt wird. An sich zwar hat dieses körperliche Aneignen mit dem geistigen Aneignen einer unendlichen geistigen Wohltat schlechthin nichts zu tun, das Band zwischen diesem und jenem ist einzig der Vergleichspunkt. Aber das Vergleichen wird Verwechslung. Hiemit ist notwendig ein weiterer Akzent auch auf Brot und Wein gefallen, die vorher als solche gleichgültige Stoffe waren: sie bedeuten nicht bloß, der sich opfernde Christus steigt in sie nieder, verwandelt sie in sich. Dazu bedarf es — eine weitere Folge — einer Person, deren Wort die magische Gewalt hat, diese Substanzveränderung zu bewerkstelligen: des Priesters. Es kann kein schlagenderes Beispiel für den Satz geben, daß die religiöse Vorstellung das Symbol eigentlich nimmt, aus dem bloßen Vergleichungspunkt ein substanzielles Einwohnen macht, ein physisches — und doch wieder nicht physisches, übersinnlich sinnliches — Hineingehen der Wesenheit, auf die er nur hinüberweist, in den Gegenstand, von dem derselbe genommen ist. Man kann dies Verwechseln in allen seinen Formen Transsubstantiation nennen. Transsubstanziert wird ebenso Taufwasser, Weihwasser, Öl; bei der Trauung legt der Priester auf die ineinandergefügten Hände seine Hand, oder flicht, wie es mancher Orten geschieht, ein Band um dieselben: einfach ein Symbol der Wahrheit, daß zu der bürgerlichen Trauung noch ein Ausdruck ihrer sittlich idealen Bedeutung durch die Kirche hinzukommen soll; aber dies wird magisch genommen, als mache es wie durch eine übernatürliche Naturkraft die Ehe wirklich erst zur Ehe.

Es liegt hier ein Hauptschlüssel zum Verständnis aller positiven Religion, wie sie war, ist und sein wird. Wohl nie wird sich das religiös gebundene Bewußtsein diese Verwechslung des Symbols mit der Sache nehmen lassen. Das Bild und der Inhalt verwachsen untrennbar ineinander. Wer in diese Nuß, in welcher der Kern von

der Schale sich nicht will lösen lassen, mit dem Messer der Analyse einschneidet, erscheint den dunkeln Gemütern als ein Ruchloser. Was Voltaire im „Mittagsmahl des Grafen von Boulainvillieres“ dem denkenden Freret über die unabweisliche physiologische Konsequenz des Essens und Trinkens im Abendmahl sagen läßt, ist einfach wahr; aber nicht zum mindesten wegen dieser Stelle ist Voltaire, der ehrlich Gottgläubige, dem es hier der helle, warme Ernst ist, als ein Ungeheuer von Frivolität verschrien. Ist er frivol, so ist er es in anderer Beziehung, in anderen Dingen.

In der Ästhetik habe ich den Symbolbegriff auf diese Form, die religiöse, dunkel verwechselnde, beschränkt, diese Einschränkung aber seither aufgegeben und dies an verschiedenen Stellen ausgesprochen. Ehe wir auf die notwendige Erweiterung eingehen, muß jedoch ein Begriff zur Sprache kommen, bei welchem die Frage entsteht, ob wir mit ihm den Begriff des Symbols verlassen oder nicht. Dies ist der Mythusbegriff. Er muß an dieser Stelle aufgeführt werden, denn mit dem unfreien Symbol teilt der Mythus das Geglaubtsein, gehört mit ihm der gebundenen religiösen Vorstellung an. Die Frage jedoch, ob er selbst noch unter den Begriff des Symbols falle, ist zunächst zu verneinen. Dies ist in der Religionswissenschaft und Ästhetik längst erkannt und festgestellt. „Der Natur einen Menschen unterlegen, in Quellen, Bergen, Sternen, Meer und Himmel schlagende Herzen ahnen ist nicht symbolisch (s. m. Ästhetik § 427; man vergleiche dort die weitere Begründung). Der Mythus ist gläubige Personifikation. Was im Symbole nur Bedeutung ist, wird im Gott Seele und Wille einer Persönlichkeit mit ihrer Gestalt. Die Bedeutung enthält ein Geschehen durch eine Kraft: dies Geschehen wird nun Wille, Zweck, Handeln (und Leiden) dieser Persönlichkeit. Persönlichkeit schließt eine Vielheit von Eigenschaften in sich, die Bedeutung ist nur eine, könnte also diese Vielheit eigentlich entbehren, da sie aber zu Seele und Wille geworden, so ist, was logisch ein Überfluß wäre, von selbst mitgesetzt als ein Komplex, Resonanzboden, ohne den diese Seele keine Seele wäre; nur so, nur in einer vollen Brust erwärmt sich ja der Gehalt des Symbols zum Gefühlten, Gewollten. Wesentlich ist ja auch, daß in die ursprüngliche Naturbedeutung der Götter die höhere, politische, ethische, überhaupt die Kulturbedeutung eingetragen wurde; die Götter sind nun

Wohltäter, auch strafende Richter; dazu bedarf es einer ganzen Seele. In der Allegorie werden wir es anders finden, da wird eine Persönlichkeit aufgeführt, der Reichtum von Eigenschaften, der dieser zukommt, wird jedoch weggelassen, sie ist daher bloßer Behälter, Balg, worein ein Begriff gestopft ist.

Der Unterschied zwischen Mythus und Symbol wird besonders klar an den Bildungen, die entstanden, wenn die Phantasie den Schritt vom Symbol zum Mythus halb vollzog, halb in das Symbol zurückfiel, oder darin stecken blieb, namentlich an den ägyptischen Götterbildern mit Menschengestalt und Tierkopf. Aus der indischen Mythologie ist oben die Vermehrung der Arme angeführt. Über diese Vermischung vergleiche in Hegels Erörterung der Symbolik den Abschnitt: Die eigentliche Symbolik und m. Ästhetik § 427.

Nun aber habe ich später meine Ansicht soweit verändert, daß ich aufstellte, der Mythus sei doch auch symbolisch zu nennen. Siehe Kritische Gänge Neue Folge H. 5, S. 137*). „Der Sprachgebrauch nennt auch die Personifikation, die mythische und die allegorische, symbolisch. Es wird besser sein, ihm zu folgen und den Namen symbolisch auf alle einschlagenden Formen auszudehnen."

Volkelt (a. a. O. S. 11 ff.) bestreitet dies; da die Bedeutung, sagt er, doch nach meinen Worten dem Gott als seine eigene Seele innewohne, so decken sich hier Sinn und Bild, während sie im Symbole sich nicht decken.

Hier ist nötig, genau zu unterscheiden zwischen dem Mythusgläubigen und dem, der diesem in sein Vorstellen, sein Bewußtsein sieht, dabei den Wert des Mythus kennt und ihn, obwohl ohne eigentlichen Glauben, als ästhetisches Motiv gebraucht, für Kunst, Poesie und Schmuck des Lebens und der Rede verwendet. Für jenen sind Götter (nebst Genien, Geistern, Sagenhelden) wirkliche Wesen, ihre Handlungen, Erlebnisse sind Geschichte, für diesen nicht, faktische Wahrheit legt ihnen dieser nicht bei, aber er versetzt sich gern in den Mythusgläubigen, er weiß ganz, daß nur durch solchen Glauben so lebensvolles Phantasiegebilde entstehen konnte; dieses Versetzen nennen wir poetischen Glauben, aber der poetische Glaube ist kein eigentlicher, kein historischer, neben oder hinter ihm bleibt das helle Bewußtsein bewahrt, daß diese Gebilde Phantasie-

*) S. hier oben S. 316 f.

werk sind. Solche Art von Glauben, solches nicht und doch Glauben ist jedoch nicht ein grundloses Belieben, sich täuschen zu lassen, denn jenes Phantasiewerk ist kein leeres, es hat bleibende Bedeutung, es hat nicht äußere (sachliche, geschichtliche), aber innere Wahrheit; der poetische Glaube hat hieran einen Kern, weil sein Gegenstand einen Kern hat. Wenn nun der frei Denkende, der so den Mythus durchschaut, aber poetisch an ihn glaubt, ihn daher liebt und gern verwendet, diesem seinem Verhalten Ausdruck geben soll, wie soll er sagen? Er kann nicht sagen: „historisch glaube ich diese Personen und Ereignisse nicht, aber m y t h i s c h; denn wenn er sagt: mythisch, so hebt er im zweiten Teil dieses Satzes nur wieder hervor, was der erste schon besagt, nämlich, daß sie für ihn nicht Geschichte sind; zwar fügt er zur bloßen Negation eine Position, nämlich den in „mythisch" enthaltenen Begriff: Phantasiewerk, aber die Position läßt unausgesprochen, daß das Phantasiewerk einen Kern von innerer Wahrheit in sich birgt. Er müßte also sagen: historisch glaube ich diese Personen und Ereignisse nicht, sehe in ihnen vielmehr nur Phantasiewerk, aber dieses Phantasiewerk ist nicht leer, und insofern glaube ich daran — wie muß er sagen? S y m b o l i s c h, nicht anders. Und ganz richtig, denn er nimmt jetzt die Bedeutung aus ihrem, obwohl ästhetisch schönen, Verwachsensein mit dem Bilde lebendiger Person und Handlung heraus, und so deckt sie sich mit diesem Bilde nicht mehr s o, wie in der Vorstellung des Gläubigen. Einige Beispiele! Die Mutter Jesu ist für uns nicht ein aus dem Naturgesetz herausgehobenes Wesen, nicht Mutter Gottes, nicht zum Himmel gefahren, nicht Himmelskönigin; dennoch müßte von Phantasie und Gefühl ganz verlassen sein, wer vor einem Kunstwerke wie Tizians Assunta unbewegt stünde. Alles Erdenleiden, alles tiefe Weh, das ein Menschenherz durchwühlen kann, und alles Sehnen nach einem reinen, freien, seligen Dasein atmet und blickt aus jenem wunderbaren Frauenantlitz, ein Schwung der Freude, herauszuschweben aus dem Qualm des Lebens, geht durch die bewegten Glieder, die Falten des Gewands; die zurückbleibenden, nachschauenden Jünger sind w i r, sind u n s e r Sehnen aus den schweren Erdenbanden; oben der greiflich menschliche Gott Vater und seine Engel befremden uns nicht, sie sind nötig zum Empfang der Aufschwebenden, sind Verkörperungen schrankenlosen Daseins. — Oder treten wir vor

Raphaels Sixtinische Madonna. Jeder Zug dieses Angesichts scheint zu sagen: kein Wort, keine Zunge nennt die Entzückungen der seligen Welt, aus der ich hergeschwebt komme, der großäugige, ahnungsvolle Knabe auf ihrem Arm träumt fort von diesen Himmelswonnen; ein sanftes Wehen von oben spielt in seinen Löckchen, von der Bewegung des Niederschwebens glaubt man das Gewand der Mutter rauschen zu hören; der heilige Sixtus zeigt heraus und hinab auf seine Gemeinde, für welche er die himmlische Erscheinung hergefleht hat, die heilige Barbara sieht glückselig über die Gewährung in reiner Mitfreude auf die begnadete Welt hernieder, und mit demselben Ausdruck herzlichen Gönnens im kindlichen Antlitz schauen die zwei anmutigen Putti, welche der Künstler erst später aufgemalt hat, als weitere Zeugen unaussprechlicher Himmelsfreude aus dem einzigen, visionären Bilde zu uns heraus.

Das Madonna-Ideal hat für uns überhaupt die bleibende Bedeutung eines Bildes der reinen Weiblichkeit. Als Mutter noch jungfräulich: dies hat tiefen Sinn und Wahrheit ohne allen Kirchenglauben. Die Schöpfung dieses Ideals ist Werk und Ausdruck der erweichten Seele des Mittelalters, die im Weib alles Milde, Versöhnende, allen reinen Liebreiz sich erscheinen sieht — „das ewig Weibliche".

Nun, und für diesen Wahrheitseindruck mythischer Gebilde auf den, der den Mythus doch nicht glaubt, haben wir, wie gesagt, keine andere Bezeichnung, als: symbolisch.

Die reiche Phantasiewelt, die solche Gestalten und Kunstwerke geschaffen hat, dazu die festliche Pracht des Gottesdienstes haben schon manchen Protestanten zum Übertritt in die Kirche des Mittelalters bewogen. Von dieser Schwäche muß hier die Rede sein, weil es genau zu unserem Thema gehört. Es liegt ein Nichtunterscheiden, ein Unterlassen der hier aufgestellten Unterscheidung zugrunde; es wird übersehen, daß innere Wahrheit, im mythischen Bilde dargestellt, vom Nichtgläubigen symbolisch herausgefühlt, nicht sächliche Wahrheit ist. Ein schönes Bild ist nicht in diesem letzteren Sinn ein wahres Bild. Wohl muß alles Schöne Wahrheit enthalten, aber allgemein menschliche Wahrheit und wahre, wirklich mögliche oder geschehene Tatsache sind zweierlei. Gewaltige, rührende Musik kann entzücken, aber daraus folgt nicht, daß der Text wahr ist. Häufig

 Das

wird die Fülle von Motiven, welche das katholische Glaubenssystem der Kunst und durch sie dem Andächtigen darbeut, als Beweis für seinen Wahrheitswert angeführt. Die griechische Religion bietet des Schönen noch weit mehr und auch i h r e Mythen sind nicht inhaltslos: sollen wir darum den Zeus und seine olympische Gesellschaft anbeten? Julianus Apostata freilich hat den Fehlschluß vollzogen. — Der Prometheus-Mythus ist eine der tiefsten Sagen der Menschheit; sollen wir darum dem Prometheus ein Heroon bauen und ihn anbeten?

Nicht nur unsere Kunst und Dichtung, unser ganzes Vorstellungsleben, Denken und Reden könnte den Schatz von Mythen, der uns mit dem Glauben des klassischen Altertums, der Germanen, der Kelten, der ganzen Religions- und Phantasmenwelt des Mittelalters überliefert ist, nicht mehr entbehren. Wir hätten viel zu glauben, wenn wir all das nicht bloß poetisch, sondern in bildlosem Ernste glauben wollten. Wie steht es mit dem Teufel? Enthält er nicht eine Wahrheit? Wer ist der Schwachkopf, der darum noch an ihn glaubt? Könnten wir ihn aber entbehren? Wo bliebe dann Goethes Faust? Mephistopheles hat greiflich wahres Leben, wie es geglaubter Mythus dem Dichter entgegenbrachte, und doch ist er ihm und uns nur Symbol.

Besonders dienlich für unseren logischen Zweck sind Geistererscheinungen in tiefsinniger Dichtung. Was ich über Banquos Geist in Shakespeares Macbeth (in „Altes und Neues" 1. H. S. 206, 207*) gesagt habe, findet Anwendung im vorliegenden Zusammenhang. Ob Shakespeare an Geister glaubte, wissen wir nicht; einerseits ist es wahrscheinlich, da zu seiner Zeit alle Welt daran glaubte, mindestens als Kind muß er alles Grauen an sich erlebt haben, das aus dem vollen Glauben fließt; andererseits hätte ein Dichter, der noch ganz dick in diesem Glauben steckte, denselben schwerlich zu einem so erschütternd wahren Bilde des Gewissens zu gestalten vermocht. Dies, eine entsetzliche Gewissensvision, ist die Erscheinung nun für uns, die wir aus dem Geisterglauben heraus sind. Aber nicht abstrakt; aller Schauer einer geglaubten Geisterwelt umweht diese Erscheinung, wir beben wie Kinder vor einem Gespenste, wir sind ganz in den Glauben hineinversetzt und doch ganz frei vom wirklichen

*) S. hier unten S. 470f.

Glauben; hier ist ganz poetisch lebendiges, glaubhaftes Wesen und doch wie Fausts satanischer Begleiter für uns nur Symbol.

Also noch einmal: einst geglaubtes Mythisches, ohne sächlichen Glauben, doch mit lebendiger Rückversetzung in diesen Glauben an- und aufgenommen als freies ästhetisches, doch nicht leeres, sondern sinnvolles Scheinbild ist symbolisch zu nennen.

Es kann scheinen, wir seien nun aus unserer Ordnung herausgekommen. Wir haben begonnen mit derjenigen Art von Verbindung zwischen Sinn und Bild, die als dunkel und unfrei zu bezeichnen ist. Wenn wir aber das Mythische in gewissem Sinne als symbolisch bezeichnen, ist von einem hellen und freien Bewußtsein die Rede. Allein die Sache hat ja zwei Seiten. Die Mythenbildung als solche gehört, obwohl grundverschieden von der Verwechslung eines unpersönlichen Bildes mit seinem Sinn, der dunkeln und unfreien Form des Bewußtseins an, da sie an ihr Phantasiegeschöpf nicht bloß poetisch glaubt. Sie hat also insofern ihre Stelle neben dem Symbole, wie es bisher gefaßt ist, dem unfrei verwechselten — getrennt zwar, aber doch parallel mit ihm. Nun mußte aber nachgewiesen werden, warum auf das Mythische dennoch auch das Prädikat symbolisch anzuwenden sei, und wir haben gefunden: symbolisch ist das Mythische für das gebildet freie Bewußtsein. Da ist symbolisch in anderem Sinne genommen. Es gibt auch eine helle, freie Symbolik. Es war unvermeidlich, auf diese Form hier hinüberzuweisen, aber es geschah nur aus Anlaß einer solchen Form, die an sich einer anderen Welt, eben der dunkeln nämlich, angehört, und es wäre nicht zweckmäßig, aus diesem Vorgriff einen wirklichen Übergang zu machen. Es könnte zwar anders scheinen: ein klarer Gegensatz würde gewonnen; aber ein stärkerer Grund spricht dafür, als zweite Hauptform jetzt diejenige aufzuführen, die in der Mitte zwischen frei und unfrei, hell und dunkel liegt, dann erst die ganz freie und helle als dritte folgen zu lassen. Die Mitte gehört in die Mitte, der Ausgang an den Ausgang, denn Ausgang ist diese letztere Form, sie ist Lockerung, Schritt zur Lösung des ästhetischen Bandes, wird also mit Recht an den Schluß geschoben.

Die Mitte —: auch ein eigentümliches Zwielicht kann man nennen, wovon es jetzt sich handelt. Es ist die unwillkürliche und dennoch freie, unbewußte und in gewissem Sinne doch bewußte

Naturbeseelung, der leihende Akt, wodurch wir dem Unbeseelten unsere Seele und ihre Stimmungen unterlegen. In der Ästhetik habe ich diesen psychischen Akt sächlich schon ausgeführt Thl. 2, § 240 S. 27*), wo davon die Rede ist, wie der Betrachtende aus den Erscheinungen, Bewegungen der Natur Stimmungen, Leidenschaften seines Gemüts sich entgegenblicken läßt, allein ich habe noch nicht erkannt, daß er als eine bestimmte Form im Abschnitt vom Symbol aufzuführen ist, daher in diesem die Bedeutung des Symbols irrig auf die gebundene, dunkle Form eingeschränkt. In der Lehre von der Musik streifte ich daran, ohne daß ich zur bestimmten Fassung und Aufstellung gelangte; im Abschnitt von der Landschaftmalerei (§ 698 ff.) ist klar gesagt, es sei die Zusammenwirkung des Ganzen zu einer Seelenstimmung, was das Werk des Künstlers von dem des Vedutenmalers unterscheide, aber das rechte Wort ist auch hier nicht gefunden. In den Kritischen Gängen (N. F. Heft 5, S. 140 ff.**) ist dieser Fehler gut gemacht; in der Schrift: Über Goethes Faust, Neue Beiträge zur Kritik des Gedichtes, ist der Symbolbegriff wieder behandelt und die in Rede stehende Form von den anderen Bedeutungen unterschieden (S. 122***).

Zunächst einfach ein Beispiel! Der Dichter sagt von der sinkenden Sonne: „die in Wolken sich tief, gewitterdrohend verhüllte, aus dem Schleier bald hier, bald dort mit glühenden Blicken strahlend über das Feld die ahnungsvolle Beleuchtung“; jeder Leser weiß, daß solche Beleuchtung einfach ein seelenloses, rein physikalisches Scheinen von Licht in Dunkel ist, dem also ein Ahnen eigentlich durchaus nicht beigelegt werden kann, und kein Leser, der irgend Phantasie hat, wird dies, während er hingegeben liest, sich sagen; willig, ohne allen Einwand lassen wir uns in die schöne Vorstellung hineinziehen. Nachher, ein andermal, wenn es gilt, zu zerlegen, dann, in prosaischer Stimmung, verbergen wir uns nicht, daß der Dichter uns täuscht, aber wir tadeln nicht, vielmehr wir loben diese Täuschung. Es muß in der Natur der menschlichen Seele liegen, daß sie sich und ihre Zustände so hinüber- und hineinversetzt in Daseinsformen, die an sich nichts damit zu tun haben, und der Dichter ist dieser Natur

*) S. die 2. Aufl., München, Meyer & Jessen, 1922, S. 31.

**) S. hier oben S. 318 ff.

***) S. zweite, vermehrte Aufl., Stuttgart, Cotta, 1920, S. 140.

gemäß verfahren. Auch wer nicht Dichter ist, wenn nur nicht ganz geistlos, verfährt so, die ganze Sprache ist von poetisierenden Ausdrücken durchzogen, die auf dieser frei-notwendigen Täuschung beruhen, der Morgen lächelt, die Bäume flüstern, der Donner grollt, die Gewitterwolke droht, die wilden Wogen wüten. Unbeseeltes jeder Art wird mit Willen ausgestattet: die Traube will Wärme, der Nagel will (aus dem Brett) nicht heraus, das Päckchen will nicht in die Tasche hinein; wenn der Schütze sagt: die Kugel hat Holz, so legt er ihr den Wunsch, das Begehren unter, in das Holz der Scheibe einzuschlagen. Ist doch die Sprache an sich, wo sie ganz bildlos scheint, durchaus bildlich in diesem Sinn. Es gibt kein Wort von geistiger Bedeutung, das nicht ursprünglich Sinnliches bedeutet hätte; Seele, Geist, animus, spiritus, ruach (hebräisch: Seele): all diese Wörter bezeichnen ein Wogen, Hauchen, Sprühen. — Dieser dunkelhelle, unfreifreie Akt ist symbolisch: die Verknüpfung vollzieht sich durch das Band eines Vergleichungspunktes; darauf kommen wir zurück, wenn genauer einzugehen ist; zunächst darf der Satz ohne Beweis aufgestellt werden, da er kaum auf Zweifel stoßen kann; schon das eine, obige Beispiel belegt ihn, denn leicht ist einzusehen: zwischen den einander fremden Zwei: optisches Durchblitzen von Hell in Dunkel auf der einen, Ahnung auf der anderen Seite liegt verbindend ein Vergleichungspunkt: das physisch Dunkle vergleicht sich dem Unerkannten, somit auch dem Unbewußten, das Helle dem Erkannten, vom inneren Blick Durchdrungenen, somit auch dem Bewußten; im Zustande der Ahnung schieben sich in unbestimmt schwebender Weise Bewußtsein und Unbewußtsein ineinander, wie wenn Dunkel von Licht durchschossen wird. Gewiß aber ist, daß wir in den Augenblicken, wo wir diese symbolische Verknüpfung im Vorstellen vollziehen, uns durchaus nicht sagen, daß sie bloß symbolisch ist. Und dies ist nur vom Standpunkt der analytischen Betrachtung ein Mangel, ein Mangel an Erkennen. Für die Schätzung mit dem Maßstab der Phantasie, des Phantasiewerts ist es ein großer Vorzug, eine Energie des Bildvermögens. Die Unangemessenheit, die wir vom Symbol aussagten, weil es durch bloßes tertium comparationis kombiniert, verschwindet in der Tiefe und Innigkeit des Aktes. Ja man kann sagen, es sei wahrer, daß wir uns des Erkenntnismangels nicht bewußt sind, denn notwendige Seelenakte

sind doch eine Wahrheit, wie alles Ideale. Die Täuschung darin ist Wahrheit in höherem Sinn als die Wahrheit, worüber wir uns täuschen. Dies führt auf einen Punkt, der an anderer Stelle zu verfolgen ist: hinter der Täuschung liegt und gibt ihr Recht die Wahrheit aller Wahrheiten, daß das Weltall, Natur und Geist in der Wurzel eines sein muß. — Also ein Widerspruch: symbolisch und doch in dem Sinn nicht symbolisch, daß die Täuschung über das bloß Symbolische im Verfahren die Wahrheit idealer Berechtigung hat, und dieser Widerspruch lebt, besteht.

Es erhellt, daß dieser Akt sich an die Seite jenes Verhaltens religiös gebundener Symbolik stellt, das wir als erste Form aufgeführt haben, der Verwechslung von Bild und Sinn. Aber auch nur an die Seite. Dem unfreien Bewußtsein ist es recht eigentlich und ganz ernst mit seiner Verwechslung; jetzt aber ist die Rede von einem freien Bewußtsein, dem es mit der Hinüberversetzung der eigenen Seele in einen Gegenstand nur — wie soll man sagen? halb ernst, nur schwebender Ernst, nur im Momente der ästhetischen Stimmung ernst ist. Beim Mythus haben wir poetischen Glauben von solchem unterschieden, der bereit ist, im prosaischen Ernste zu verfechten, was er glaubt, der Phantasiedichtung für Geschichte hält. Auch hier ist bloß von poetischem Glauben die Rede. Ich habe (Kritische Gänge Neue Folge H. 5, S. 138, 141*) die bei dieser Form mitten in der Täuschung sich erhaltende Freiheit von der Täuschung ein Vorbehalten genannt: die Unterscheidung zwischen Bild und Sinn, die Einsicht in die Verknüpfung als bloß symbolische bleibt vorbehalten; diese Bezeichnung mag als die passendste Aushilfe gelten.

An den Mythus mußte hier wieder erinnert werden. Wir stehen mit der mittleren Form der Symbolik, die wir jetzt betrachten, eigentlich an seiner Wurzel. Er ruht ja auf einer Eintragung der Menschenseele in Unpersönliches. Allein das religiöse Bewußtsein, dem er angehört, schlägt sofort einen anderen Weg ein; es will das ganze Dasein sich erklären; so wird ihm das in die Naturerscheinungen gelegte Ich zu einem unendlich höheren, einem göttlichen Ich; der Gott ist ihm schlechthin ein außer und hoch über ihm, obwohl in menschlicher Gestalt, lebender Anderer. Daran dichtet dann die Phan-

*) S. hier oben S. 317, 319.

tasie dieses Bewußtseins fort und schafft so eine übersinnliche Geschichte, eben den Mythus. Der Akt der Seelenleihung bleibt aber als naturnotwendiger Zug der Menschheit eigen, auch wenn sie längst dem Mythus entwachsen ist; nur jetzt mit dem, was wir Vorbehalt nennen; so wird denn auch das der unpersönlichen Natur untergeschobene Ich nicht zu einer Gottheit, es wird ebendaher nicht weiter gedichtet, es entstehen keine Mythen, — wohl etwas, das solchen ähnlich ist, aber dies gehört nicht in den gegenwärtigen Zusammenhang, sondern in den, der von der täuschungslos hellen Symbolik handelt.

Wie soll der hier in Rede stehende Akt bezeichnet werden? Formsymbolik hat ihn schon K. Köstlin benannt. Es sollte aber ein Terminus gefunden werden, welcher die Innigkeit des Verhaltens mitausdrückt. Also etwa: die innige Symbolik? Klingt zu gefühlhaft für einen Terminus. Wäre ein Wort aus einer toten Sprache vorzuziehen? Also: die intime Symbolik? Das Beste will scheinen, aus einer Schrift, welche Volkelt aus unverdienter Nichtbeachtung gezogen hat, den Namen E i n f ü h l u n g zu entnehmen.

Wir kommen hier auf die verdienstvolle Bearbeitung des Symbolbegriffes zurück, auf welche schon im Eingang aufmerksam gemacht ist. Volkelt geht, wie schon gesagt, kritisch zu Werke. Er macht den Anfang mit Rob. Zimmermann als dem Hauptvertreter der formalistischen Ästhetik, denn er geht ja von dem sehr wahren Satze aus, daß im Symbolbegriff die Entscheidung über Recht oder Unrecht ihres Prinzips liege. Wir verweisen einfach auf die Beurteilung, welche R. Zimmermanns höchst gequälte Auffassung dieses Begriffes bei Volkelt erfährt. Von da geht er zunächst auf Hegel zurück. Dieser nimmt, wie man weiß, das Symbol zunächst in der ersten der bisher hier aufgeführten Bedeutungen und verfolgt es in dieser durch die Formen, die es in den Naturreligionen bei den Persern, Indern und Ägyptern angenommen hat; es ist eine besonders tiefgedachte Partie in Hegels Ästhetik. Er zeigt, wie der noch dunkel brütende, Licht über das Welträtsel suchende, aus dem Natürlichen sich schwer und dunkel herausringende Geist die Lösung nicht im Menschenbilde finden kann, sondern die abstrakt allgemeinen Bestimmungen (Kraft, Werden, Vergehen usw., höher auch vereinzelte ethische Begriffe, die ihm vorschweben) bloß vergleichend, aber des bloßen Vergleichens

sich nicht bewußt, an ein Unpersönliches knüpft. Es ist ein dunkles Wühlen, Umsuchen, das die gegebene Naturgestalt verändert, umbildet, Organe vervielfältigt, die Maße ins Ungeheure treibt, im Fortgang sich halbwegs zum Mythischen, d. h. zum Anschauen des Weltgeheimnisses in der Form der Person erhebt, aber dabei doch im Symbole zurückbleibt und Menschenleib und Tierleib verbindet. Es tritt nun aber bei Hegel eine störende Mischung, Durchkreuzung des Historischen und Logischen ein: die Symbolik ist bei ihm wesentlich eine geschichtliche Entwicklungsform, und dennoch werden unter dieser Kategorie bleibende, bestehende Kunstformen aufgeführt, denen ihre Stelle vielmehr in der Lehre von den Künsten anzuweisen ist. Im zweiten Teile des Systems, welcher von der Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen handelt, wird im ersten Abschnitt die symbolische Kunstform, in dessen erstem Kapitel die unbewußte Symbolik (der Perser, Inder, Ägypter), im zweiten die „Symbolik der Erhabenheit“ (indische, muhammedanische Poesie, christliche Mystik, jüdischer Monotheismus) aufgeführt, und nun finden im dritten Kapitel unter dem Namen: „die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform“ Formen der Poesie, die immer waren und sind, so lang es eine Dichtung gab und gibt (Fabel, Parabel usw.), ihre Stelle, als gehörten sie nur der Geschichte an. In der Haupteinteilung der Künste entsteht dann wieder eine Schwierigkeit, nämlich bei der Architektur. Ihr Charakter im Orient und Ägypten war ein dunkel symbolisches S u c h e n. Ein solches Suchen wird aber (Thl. 2 S. 257) ü b e r h a u p t von dieser Kunst (wegen der Abstraktheit ihrer Formen) ausgesagt. Wohl, also alle Baukunst hat symbolischen Charakter, jedoch in anderem Sinn bei den Orientalen, in anderem bei den Griechen und in allen Stilen der Folgezeit. Dunkel symbolisch in besonderem Sinne war nach Hegel die orientalische Baukunst, weil sie selbständig sprechen wollte; die griechische wird klar, weil sie nur dienen will (damit im Innern, in der Gestalt des Gottes der Zweck des Ganzen sich ausspreche). Diese war trotzdem a u c h symbolisch, nur in einem verschiedenen, allgemeineren Sinn, und in welchem? Dies führt zur Sache. Hegel kennt neben dem unfrei dunkeln Symbol das helle, wie der erwähnte Abschnitt: bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform beweist; aber er kennt nur diese zwei Formen, nicht die mittlere, bei der wir

jetzt stehen, die Symbolik der „Einfühlung". Hätte er diesen Schlüssel, so bliebe nicht unerklärt, in welchem Sinn die abstrakten Formen der Baukunst, ihre Linien, Flächen usw., nachdem sie nicht mehr dunkel symbolisch sind im Sinne des Fürsichsprechenwollens wie im Orient, sondern nachdem im Innern des Gebäudes das klare Skulpturbild des Gottes und der Gottesdienst sagen, was diese Formen schließlich sollen, dennoch an sich symbolisch bleiben. Dabei ist nicht an die mystisch-dogmatische Zahlensymbolik zu denken, wie man sie auf die Gothik angewandt hat, sondern eben an den Akt, durch welchen sich der Beschauer in das Unbeseelte so hineinversetzt, als ob er mit seiner Lebenskraft und Seele selbst darin sei, sich bewege, hebe, auf und nieder schwinge, ins Weite dehne, kurz, eben an den Akt der Einfühlung.

Diese Form der Symbolik habe ich, wie gesagt, früher nicht in ihrer Bestimmtheit erkannt, später jedoch die Lücke ausgefüllt; zustimmend begleitet mich Volkelt auf diesem Fortgang, doch in zwei Punkten bestreitet er mich. Der eine ist bereits besprochen: es ist die Frage, ob das Mythische nicht doch auch symbolisch genannt werden könne und in welchem Falle. Der zweite betrifft die Frage, ob nicht auch die ganz eigentliche Darstellung in der Kunst unter einer gewissen Bedingung symbolisch heißen könne. Dieser Punkt gehört aber nicht hieher, es würde die Ordnung stören, wenn ich hier bereits darauf eingienge.

Hierauf wird K. Köstlins Ansicht besprochen. Seine feinen Bemerkungen über die stimmungleihende Symbolik, über die seelische Wirkung des Lichts und der Farbe, namentlich aber der Töne finden die verdiente Würdigung, aber es wird gezeigt, daß der innere Zusammenhang, das eigentliche Band zwischen dem Objekt und der psychischen Leihung, das vom Subjekte geflochten wird, erst einer näher eingehenden Analyse bedarf, und dann, daß Köstlin die Folge nicht gezogen hat, die sich aus der Einführung dieser Form in die Ästhetik ergibt: für das Prinzip selbst nämlich, für den Grundbegriff des Schönen. Gleich zu Anfang haben wir gesagt, daß im Symbolbegriff die Entscheidung darüber liege, ob die formalistische Schule Recht habe oder nicht. Wird in der Einfühlung so das Unbeseelte beseelt, so ist zu schließen, daß sie sich auch auf das erstrecke, was diese Schule die reine Form nennt. Köstlin vollzieht den Schluß nicht

und gerät, da er den Symbolisierungsakt doch zugibt, in Dualismus: zwei Welten des Schönen; die eine ist ausdrucksvolle, die andere bloße Form. Darauf kommen wir zurück. Der erstere Mangel in Köstlins sinnigen Bemerkungen über Formsymbolik, die Unterlassung genauerer Analyse, hat namentlich auch zur Folge, daß zwischen dem, was wir Einfühlung nennen, und zwischen der sogenannten assoziativen Vorstellung nicht deutlich unterschieden wird. Diese ist ein mehr äußerliches Verfahren, man kann sie zugeben und doch in Formalismus beharren; hätte also Köstlin die genauere Zerlegung und infolge dieser die Unterscheidung vorgenommen, so hätte dies wohl seinen dualistischen Standpunkt erschüttert.

Die Analyse nun, welche bis dahin fehlte, ist vorgenommen in der Schrift, aus der wir den Namen Einfühlung für die tiefere Form entnommen haben: Das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik von Robert Vischer (1873). In dem Akte, um den es sich überhaupt handelt, fließt die Beiziehung begleitender Vorstellungen — und dies ist, wie schon der Name zeigt, die Assoziation — mit einem ungleich innigeren Prozesse zunächst unbemerkbar in eins zusammen. Es liegt eine Summation vor. Längst ist ja erkannt, daß das Schöne überhaupt kein einfaches ist wie ein chemisches Element. Das Schöne, d. h. der Akt, der Kontakt zwischen Subjekt und Objekt, wodurch das entsteht, was wir das Schöne oder die Schönheit nennen, ist ein Ineinander von mehreren Akten. So wird denn auch die eine seiner Hauptformen, das Hinüberversetzen der Seele von seiten des Subjekts in ein unpersönliches Objekt ein solches Ineinander, eine Summation sein, und die Analyse muß ergeben, wie sich darin ein innigeres von einem relativ mehr äußerlichen Eintragen inneren Lebens in das gegebene Objekt unterscheidet. Wir werden diese zweite (eben die nur assoziative) genauer kennen lernen, Beispiele werden ihren Unterschied von der ersteren bestimmter zeigen, wenn wir der Analyse des Verfassers folgen. Volkelt gibt dieselbe wieder, und wir könnten auf diese Wiedergabe verweisen, wenn nicht bei gewissen Punkten Bemerkungen anzuknüpfen wären.

Erst sind noch weitere Vorgänger zu nennen, denen R. Vischer, wie er in der Vorrede sagt, nähere Anregung verdankt: Es ist Völker: Analyse und Symbolik. Hypothesen aus der Formen-

welt (1861), trotz gewissem Mangel an schärferer Abstraktion eine „sinnige" Schrift, und Scherner: Das Leben des Traums (1861). Speziell in Bezug auf das Symbolische in dem Vorgang, um den es sich handelt, und auf den Unterschied zwischen bloß assoziativer Vorstellung und direkter Versetzung entnahm er fruchtbare Keime weiterer Gedankenbildung aus dieser letzteren Schrift; sie ist von einer Beimischung von Phantastik und daraus fließender Überschätzung des Traumlebens nicht freizusprechen und zieht doch aus reicher Beobachtung tiefe Gedanken und Unterscheidungslinien, wofür die Psychologie ihr dankbar sein muß (vgl. meine Anzeige von Volkelts Schrift: Die Traumphantasie, Altes und Neues, H. 1, S. 189, 190*). Lotzes tiefe und feine Blicke im Mikrokosmus und der Geschichte der Ästhetik kannte R. Vischer noch nicht, als er seine Studie schrieb (s. die Anm. Vorwort S. VII). Auf das Intimste beobachtet Lotze, wie wir uns selbst, unsere Seele mit unserem Körpergefühl, unserer Körpervorstellung in das Objekt, seine Formen und Bewegungen fortsetzen; R. Vischer trifft in seinen Gedankenwegen ganz mit ihm zusammen, seine bestimmte Aufgabe bringt es aber mit sich, daß er systematisch einordnet, weiter entwickelt und verwertet, was Lotze, von seiner umfassenderen Aufgabe geführt, an verschiedene Stellen zerstreut und nicht in seine Konsequenzen verfolgt. Volkelt stellt ihn mit R. Vischer im 5. Kapitel seiner Schrift zusammen.

Als erste, als Hauptunterscheidung in dem Zusammensein, dem Konvolute von Akten, die in dem einen Akte zusammenfließen, stellt R. Vischer gewiß einfach richtig die eines erst empfindenden und die eines fühlenden Verhaltens auf: jenes zwar relativ bereits seelisches, dieses aber vertieft seelisches, das Selbst mit seinem Inhalt in das Objekt hineinverlegendes Verhalten. Es kommt aber darauf an, innerhalb dieses Hauptunterschieds weiter zu unterscheiden. Hiefür entnimmt R. Vischer den durchgreifenden Einteilungsgrund aus dem physiologischen Gegensatz der sensitiven und motorischen Nervenreize. Dieser findet seine Anwendung in beiden Gebieten der Haupteinteilung.

Vorausgesetzt ist, daß das bloße Sehen, wodurch das Bild des Gegenstandes vom Auge aufgenommen wird, zum Schauen sich vertiefe. Im letzteren Akte ist die tiefere Erfassung schon dadurch vor-

*) S. hier unten S. 458—488.

bereitet, daß die Muskeln des Auges intensiver tätig sind, so daß der Blick den Dimensionen folgt und sie wieder zur Gesamtheit zusammenfaßt. — In diesem bewegteren Verhalten ist bereits ein Doppeltes zu unterscheiden: das Auge folgt linear den Umrissen, gleichsam wie wenn man sie mit der Fingerspitze nachzeigt, verhält sich also zeichnerisch, oder aber es faßt die volle Form in den beleuchteten Flächen auf, die Schwellungen, Vertiefungen, alle Bahnen: verhält sich also mehr plastisch nachmodellierend. Es ist ein Unterschied, ob ich mehr auf die Umrisse eines Gebirges, oder mehr auf seine Bildungen innerhalb der Umrisse sehe; dieser Unterschied verdeutlicht sich, wenn man Silhouette und Relief zur Vergleichung beizieht. Beides verbindet sich zu einem ungleich schärfer gegliederten und einheitlicheren, daher auch bewußteren Bilde, als das gewöhnliche Sehen es bringt. Kein Künstler ohne diese Art des Blicks. Man denke an die innere Beziehung von Sehen und Tasten. Ohne Beihilfe des letzteren wird keine greifliche Form, kein Entfernungsverhältnis erkannt; hat die wirklich tastende Hand dem Auge nachgeholfen, so wirkt es in dessen Tätigkeit als inneres Tasten bleibend nach. Das Künstlerauge vollzieht dies weit schärfer als das gewöhnliche; daher weiß es Bergformen, Formen eines Kopfes aus der Erinnerung viel bestimmter als Nichtkünstler anzugeben.

Nun kommt die Empfindung in Betracht, wie sie diesen Akt des Gesichtes begleitet. Von reizlos gleichgültigem Anblick kann in diesem Zusammenhang nicht die Rede sein; hier handelt es sich von betonter Empfindung, also Angenehm und Unangenehm. Angenehme Empfindung wird solche Reize begleiten, die dem Nerv adäquat sind, d. h. ihn zu gewohnten und einfachen Bewegungen veranlassen; unangenehme wird bei solchen eintreten, die ihn zu unadäquaten, d. h. ungewohnten, schwierigen Bewegungen nötigen. Es kann auch ein Drittes stattfinden: zuerst unadäquate, also unangenehme, dann adäquate, durch den Kontrast erhöht angenehme Empfindung. — Anders färbt sich die Empfindung, wenn die sensitive, anders, wenn die motorische Nervenfunktion vorherrscht, der Unterschied ist nur relativ, dennoch wesentlich. Das Verhalten und Befinden bei sensitiven Reizen nennt der Verfasser Zuempfindung, bei motorischen Nachempfindung. Die nähere Erklärung wird sich ergeben.

Bei allem Sehen und Schauen ist das Licht vorausgesetzt, mit ihm die Farbe. Es beruht auf Ätherwellen, also auf Bewegung. Angenehme oder unangenehme Empfindung hängt davon ab, ob die Schwingungen der Sehnerven homogen erregt werden oder nicht, ob sie sich dabei bequem, oder unbequem bewegen. Das Auge stellt Forderungen, wie man weiß, es verlangt die Ganzheit der Farben, ergänzt daher, wo sie fehlt, das Fehlende und erzeugt Nachfarben.

Die Körper in ihrer Bestimmtheit, ihre festen Formen sind hinzuzunehmen, hier handelt es sich ebenfalls um adäquate oder unadäquate Nervenfunktionen, wie sie mit der Muskelbewegung des Auges sich ergeben. Sie ist z. B. bequem bei horizontaler Flächenlinie, weil unser Augenpaar eine horizontale Lage hat. Die vertikale widerspricht diesem Bau, indem sie eine kompliziertere Funktion nötig macht, allein die angestrengtere Tätigkeit führt einen Kraftreiz mit sich, und je nach der Kombination wirkt dies wohltuend. Das Runde macht angenehmen Effekt, weil es dem Runde des Auges entspricht. (Dies ist wohl ein zu kühner Satz; Volkelt stellt ihn in Abrede und sucht den Grund der Annehmlichkeit der Empfindung vielmehr mit Recht im Geschwungenen der Bewegung S. 60, 61.) — Wiederholung einer bestimmten Form in gleichen Abständen, besonders, wenn unterbrochen durch methodisch dazwischen tretende Teilformen, bringt „die wohlige Gesamtempfindung einer harmonischen Reihe von gutgelungenen Selbstmotionen" mit sich. Dies ist die Lust am Rhythmischen.

Der Verfasser geht hier auf die Gesetze der Regelmäßigkeit, Symmetrie und Proportion ein und berührt Zeisings Lehre vom goldenen Schnitt. Dem durchgehenden Gedanken gemäß stellt er auf, es handle sich auch hier nicht um den Gesichtssinn allein, sondern um ein Empfinden im ganzen Körper. Lassen sich ja überhaupt die Sinne nicht isolieren, fühlt sich ja das Blaue kalt, das Gelbe warm; so auch bei Formen: „in niedrigen Stuben bekommt unser Körper die Empfindung von Last und Druck; alterskrumme Mauern können die Grundempfindung unserer leiblichen Statik beleidigen." — Als Beispiel von solcher Mitempfindung im ganzen Körper führe ich an: ein Kind wurde vor einen beweglichen hohen Spiegel gestellt; als es sich darin besah, wurde er schnell bewegt, und das Kind fiel um. — „In Wahrheit gibt es keine strenge Lokalisierung im Körper; jede betonte Emp-

findung führt daher schließlich entweder zu einer Steigerung oder Schwächung der allgemeinen Vitalempfindung." Es erhellt, wie sich diese Vorgänge zu dem Unterschiede von Zuempfindung und Nachempfindung verhalten. Die erstere findet statt, wenn der Gegenstand mehr als Licht- und Farbeneinheit aufgefaßt wird, da hier die sensitiven Nervenreize vorwalten. Auch diese haben Bewegungscharakter, aber nur relativ im Gegensatz gegen die motorischen Reize, die vorherrschen, wenn das Auge den Bahnen der Form nachgeht: die letztere Art oder Seite des Auffassens ist Nachempfindung zu nennen. Von diesen beiden unterscheidet der Verfasser die Einempfindung und versteht darunter die einfache zentrale Versetzung in den Gegenstand und seine plastische Bildung: z. B. Empfindung einer Kugelform, jeder unorganischen Naturform als solcher.

Dies ganze Verhalten ist aber also die erste, noch mehr bloß sinnliche, nur relativ seelische Stufe. Soll die bedeutendere entstehen, so hat ein höherer Faktor, die Phantasie, einzutreten. Sie ist es, die der Verfasser an dieser Stelle zuerst einführt als den das Weitere bedingenden geistigen Akt, — noch nicht in ihrer volleren, schöpferischen Aktion, zunächst einfach als Einbildung oder „Bildvorstellung". Durch diese bleibt im Innern ein Bild des Gegenstandes auch in seiner Abwesenheit; für seinen Zweck geht der Verfasser ohne Aufenthalt zu einer eigentümlichen Kombination von zwei Vorstellungen über, wie sie im Traume vorkommt. Die eine ist die Objektsvorstellung, die andere die Selbstvorstellung, d. h. hier: Vorstellung meines eigenen Leibes: beide schiebt der Traum aus Anlaß eines Leibreizes verwechselnd, und zwar symbolisch verwechselnd, gern ineinander. Hier ist es, wo an Scherners Schrift: Das Leben des Traumes angeknüpft wird. Die Empfindung ist bekanntlich im Schlaf weder äußeren noch inneren, d. h. im eigenen Körper entstehenden Reizen ganz verschlossen; aus Empfindungen werden diese Reize zu Vorstellungen, aber nicht zu Bildern der Sache selbst, sondern eines Gegenstandes, der mit dem Körper und den Organen, deren augenblicklicher Zustand einen Reiz verursacht, irgendeine Ähnlichkeit hat. Der ganze Körper wird sehr häufig als ein Haus vorgestellt, bei Kongestionen und Kopfweh taucht die Vorstellung einer Feuersbrunst im Oberstock auf; hängt mir der Kopf im Schlaf über das Bett heraus, so träumt mir von einem gefährlich überhängenden

Erker; interessant ist namentlich ein Traum bei Zahnweh, den Scherner anführt: ein halbrunder Raum in einer Mühle schwebt dem Träumenden vor, worin Säcke im Halbkreis umherstehen, einer derselben hat einen Riß: Bild der Mundhöhle, der Zähne, des schadhaften, Schmerz verursachenden Zahns. Überfüllter Magen spiegelt sich im Bild eines vollgepfropften Schlauches oder anderen Behälters. Motorische Reize, z. B. Hemmungen im Blutlauf, erscheinen, wie jeder weiß, gern als Bilder beängstigender Behinderung in Tätigkeiten: hier tritt Selbstvorstellung ein, d. h. der Träumende stellt sich nicht einen Teil des Innern seines Körpers symbolisch, sondern seine wirkliche ganze Person unsymbolisch vor, aber symbolisch untergeschoben wird die Situation mit Umgebung: Treppen steigen, Kleider anlegen, dreinschlagen wollen und nicht können u. dgl.; doch manchmal wird eine andere Person als in der Hemmung befindlich vorgestellt, wird also das Bild objektiv: ich sehe jemand von einem Turm stürzen, Sternschnuppen fallen und Ähnliches. — Also eine Vertauschung, durch welche ich mich, mein sich empfindendes Selbst in fremde Körper hineinschiebe wie in ein Kleid. Ähnliches, sagt der Verfasser, geschieht nun auch im Wachen, in Zuständen nur halb bewußter Versunkenheit. Hiegegen ist zu bemerken, daß dies wohl nur selten vorkommt, man kann wohl nur sagen: wir haben im Leibreiztraum ein Analogon der Formsymbolik, wie sie im Wachen auftritt. Die Traumphantasie nimmt aus der unpersönlichen Welt (aus den Erinnerungsbildern, welche diese zurückläßt) ein Gebilde herüber und verwendet es als Symbol für den Leib des Träumenden und seine Organe; dabei ist sich dieser der Verkleidung völlig unbewußt; die Aufgabe aber ist, einen wachen, wohl unwillkürlichen, doch nicht so ganz, so schlechthin unbewußten, wohl naturnotwendigen, doch nicht so schlechthin unfreien Akt zu erklären, der die Außenwelt beläßt und die Seele mit ihrer Stimmung in sie hinüberlegt. Es gibt nun im wachen Leben noch ein Gebiet unwillkürlicher Symbolik, dessen Analogie mit diesem Akt eine ungleich engere und woraus daher ungleich mehr Licht für das vorliegende Thema zu entnehmen ist als aus dem dunkeln Traumgebiet; darauf sei hier zum voraus hingedeutet, wir werden in der Folge auf eine Schrift eingehen, welche dies Gebiet behandelt. — Wir kehren zu dem Gange des Verfassers zurück. Er übersieht nicht, daß das Spiel der Vor-

stellungen im Traume erst bloße Einbildungskraft ist. Die Empfindung hat sich nun erweitert und vertieft, da sie an ein selbstgeschaffenes Bild sich knüpft, aber beide sind in dieser dunkeln Verbindung noch nicht das, was wir mit der bekannten Unterscheidung Phantasie nennen, die doch vorausgesetzt ist, wenn der tiefere Akt entstehen soll, um den es sich handelt und der ja eine seelenvolle, freie und doch naturgesetzmäßige, nicht willkürliche Umkleidung in eine fremde Gestalt vollzieht.

Die Geistwelt ist es, die erst hinzutreten muß. Es ist nicht Sache dieser speziellen Untersuchung, ihr Werden zu zeigen; sie darf es der Psychologie und Ethik überlassen, darzutun, wie der Einzelne sich in diese Welt einlebt, zum geistigen Wesen hinaufringt, sich nicht nur empfindet, sondern als Ich denkt, wie dies Denken im Echo des Innern als Selbstgefühl resoniert, das Selbstgefühl aber durch Denken des Allgemeinen und Brechung des Eigenwillens aus seiner egoistischen Sprödheit sich zum Gattungsgefühl erweitert, erweicht, erwärmt. Nun erst wird ein sich Versetzen in Andere und Anderes möglich, das wirklicher Seelenkontakt, Gemüt zu nennen ist. Lust und Unlust in dem so aufgetauten Gefühlsleben heißt nun Stimmung, seelische Stimmung. Allerdings ist nicht ohne Weiteres nur an ideale, ethische Werte zu denken. Die Welt der Leidenschaften auszulassen wäre zu enger Standpunkt; aber ihr Stachel bricht sich in dem Formakte, um den es sich handelt. Es ist hier wieder an Lotze zu erinnern, wie es auch Volkelt nicht unterläßt. Lotze faßt im Allgemeinen das Schöne zu direkt unter dem Standpunkte des Guten, so denn auch im Gebiete der Formsymbolik; indirekt aber, als aufgehend im Schönen, sind ethische Werte, sittlicher Wille, Liebe unzweifelhaft beteiligt, unfreie, wildere Seelenbewegungen allerdings nicht minder, aber so, daß, wie gesagt, ihr Stachel, ihre pathologische Natur ihnen genommen ist, und dazu kommt, daß in einem ästhetischen Ganzen eine Entwicklung stattfindet, wodurch sie als bloße Momente an ihre Stelle verwiesen werden. — Wir kehren zum Formakte als solchem zurück, zum helleren, wie er im Wachen vollzogen wird, wo schon die Kontrolle der Wirklichkeit das Bildleben des Geistes in seine Zucht nimmt. Schiebt sich das mit Gehalt erfüllte Selbst den Gestalten der unbeseelten Welt unter, so ist es nun eine Persönlichkeit, die mit ihrem Gehalte sich unterschiebt. Jetzt ist die

Einempfindung E i n f ü h l u n g geworden. Zur Ergänzung hat R. Vischer in der (eingegangenen) Zeitschrift: Die Literatur (Redakteur Wislicenus) noch einen Nachtrag gegeben (Der ästhetische Akt und die reine Form [Nr. 29, Juli 1874]), worin die Selbstvorstellung, wie sie sich in diesem Akte mit der Objektvorstellung verbindet, näher dahin bestimmt wird, daß das Ich, das in einen Gegenstand eingefühlt wird, sich freier, dem Stoff enthobener, vollkommener vorstellt, als es in Wirklichkeit ist. Dieses Wesen kann schwimmen, schweben, fliegen, sich schwingen, winden, ausbreiten, zusammenziehen, hoch und weit strecken, proteisch verwandeln, wie kein menschlicher Körper; seine Gefühle, seine Leidenschaften, sein Wollen und Können wachsen ins Unendliche. Gewiß ein richtiger Zusatz; diese Lüftung seiner Schranken entnimmt das Subjekt eben aus dem Akte selbst: Licht, Feuer, Luft, Wasser, Erde, Pflanze, Tier leihen ihm ihre Eigenschaften, ihre Kräfte, ihre Bildungen, Werke der Menschenhand ihre Linien, Massen, Erstreckungen.

Wir haben den Namen Einfühlung schon oben für das Ganze dieses tieferen Seelenaktes gebraucht und möchten es der Einfachheit wegen dabei bewenden lassen. Der Verfasser selbst unterscheidet drei in demselben begriffene Arten des Verhaltens und nennt nur eine derselben Einfühlung. Er bringt nämlich in aller Ordnung das Unterscheidungsmotiv sensitiv und motorisch wieder in Anwendung, und so entsteht ihm die Einteilung: Anfühlung oder Zufühlung, Nachfühlung und Einfühlung. Die beiden ersteren gehen im Verhältnis zum Objekt mehr von außen nach innen, die Einfühlung erfaßt es von innen nach außen, versetzt sich z e n t r a l in dasselbe und legt das fühlende Ich in seine Formen wie in ein Kleid, vielmehr wie in den eigenen Körper. Die Zufühlung als die nun seelisch vertiefte Zuempfindung tritt wie diese namentlich bei Licht- und Farbenerscheinungen ins Leben. Ich erinnere an die „ahnungsvolle Beleuchtung“ (Goethe); man denke ferner an Mondlicht, Abendrot, Gewitterlicht, Helldunkel, Blau des Meeres, wie aus ihnen die Stimmung, die sie symbolisch erregen, uns entgegenkommt, so daß wir der objektiven Erscheinung den Namen dieser unserer Stimmung beilegen: sehnsüchtig, wehmütig, sanft, hoffnungsvoll, zornig, wild, brütend usw. Die Farben hat schon Goethe unter diesem Standpunkt betrachtet: „sinnlich sittliche Wirkung der Farben“. Die Ästhetik hat

näher darauf einzugehen; es genügt hier, zu erinnern, wie wir das Blau kalt, Gelb und Rot warm nennen, als wäre dies ihre Stimmung. Dagegen die Nachfühlung als vertiefte, seelenvolle Nachempfindung bewegt sich mit dem Genuß einer wohlgelungenen Selbstmotion wie diese an den Umrissen, Grenzen eines Objekts, diese scheinen zu rinnen, zu laufen, sich zu winden und krümmen und ich mit ihnen, mit einem bewegten Gegenstand, wie Welle, Vogel schwingen wir uns, stürzen, steigen, springen und fliegen. Wirkliche, ganze Hineinversetzung in das Objekt ist aber erst die Einfühlung; jetzt erst bin ich selbst mit meiner ganzen Stimmung darin, lege seine Formen mir um, und seine Bewegungen sind die meinen. „Ich balle mich grollend in einer Wolke, rage stolz in einer Tanne, brüste und bäume mich frohlockend in den Wogen. Ich bin zugleich die Vielgestalt der Brandung, welche die Klippe schlägt und peitscht, und zugleich die Klippe, welche der Brandung trotzt, ich nicke und winke der Quelle, welche ich wiederum selber bin, in einer schwankenden Blume." Wie leicht könnte man mit Beispielen fortfahren: ich neige mich mit der Weide trauernd über den Bach, ich strecke mich trutzig mit dem Felsen empor, fahre mit der Rakete auf, breche zornig entschlossen mit dem Schuß heraus („mit Grimm gefüllt ist der Kanone Bauch", Shakespeare). — Da in der dritten Form, der Einfühlung, dieser Akt seine eigentliche Tiefe und Stärke erreicht, so wird es zulässig sein, den ganzen Akt so zu nennen, wie wir tun. Das Wort bekommt dann einen weiteren und engeren Sinn, im weiteren bezeichnet es diesen, den ganzen Akt, im engeren die intensivste seiner Formen.

Ehe wir mit dem Verfasser weitergehen, ist nun die Schrift beizuziehen, auf deren Wichtigkeit ich oben hingewiesen habe, noch ohne sie zu nennen; ich habe gesagt, es gebe im wachen Leben ein Gebiet unwillkürlicher Symbolik, woraus für das vorliegende ungleich mehr Licht zu schöpfen sei als aus dem dunkeln Traumgebiet. Die Schrift, die ich meine, ist die Mimik und Physiognomik von Piderit (zweite, neu bearbeitete Auflage 1886), das Werk eines feinen Beobachters und nüchtern vorgehenden Denkers, das die helle Tagwelt des Wachens vor sich hat und doch eine unbewußte Seite desselben mit erwünschtem Lichte beleuchtet. Als Fundamentalsatz der Mimik wird aufgestellt: da jede Vorstellung dem Geiste gegen-

ständlich erscheint, so beziehen sich die durch die Vorstellungs-erregungen veranlaßten mimischen Muskelbewegungen auf imaginäre Gegenstände. Jene sind angenehm oder unangenehm, je nachdem die Reize harmonisch oder disharmonisch wirken. Die Folge ist, daß die angenehmen oder unangenehmen Vorstellungen dem Geiste wie angenehme oder unangenehme Objekte erscheinen. Der Verfasser erinnert in diesem Zusammenhang an die Sprache, die für angenehme oder unangenehme Vorstellungen geistiger Art keine anderen Bezeichnungen hat als solche, die von angenehmen und unangenehmen Sinneseindrücken genommen sind (bitter, süß u. a.). Der zweite Fundamentalsatz heißt nun: die durch angenehme oder unangenehme Vorstellungen verursachten mimischen Muskelbewegungen beziehen sich auf harmonische (angenehme) oder disharmonische (unangenehme) Sinneseindrücke; d. h. die durch angenehme Vorstellungen veranlaßten mimischen Muskelbewegungen sind derart, als sollte durch sie die Aufnahme harmonischer Sinneseindrücke erleichtert und unterstützt, die durch unangenehme Vorstellungen hervorgerufenen derart, als sollte durch sie die Aufnahme disharmonischer Sinneseindrücke erschwert und verhindert werden.

Die Bewegungen der Gesichtsmuskeln werden nun anatomisch durchgegangen und von diesem Standpunkt ihre Bedeutung aufgezeigt. Abbildungen kommen zu Hilfe. Einzelnes werden wir für unseren Zweck herausgreifen. Zur Physiognomik führt der Satz über, daß (mit Einschränkung natürlich) physiognomische Züge als bleibend gewordene mimische anzusehen sind.

Es erhellt, daß das Band zwischen den imaginären Sinneseindrücken und den Vorstellungen geistiger Art, welches dem mimischen Ausdruck zugrunde liegt, ein symbolisches ist, aber ein innig symbolisches, da die Vorstellung des Ähnlichen so unmittelbar aktiv wird. Geistiges wird wirklich in Physisches hinübergefühlt oder umgekehrt; der leitende Grundgedanke wäre nicht so ungemein fruchtbar für die Ästhetik, wie er es wirklich ist, wenn er nicht viel tiefer führte als die auch von den Formalisten eingeräumte Beigesellung nebenherlaufender Vorstellungen.

Man sehe sich näher an, was damit gewonnen ist. Eine Vorstellung irgendwie geistiger, seelischer Art, von Lust oder Unlust begleitet, wirkt so in mir, daß ich sie ganz unwillkürlich, ohne

alle Reflexion, durch Mienen ausdrücke, die eigentlich einer analogen sinnlichen Empfindung zum Ausdruck dienen. Ich glätte die Stirn bei heiteren Vorstellungen wie bei sinnlichem Wohlsein, ich runzle sie in senkrechte Falten bei verstimmenden Vorstellungen und bei angestrengtem Denken wie bei unangenehmen Gesichtseindrücken, ich weine bei seelisch schmerzlichen Vorstellungen wie bei physischem Schmerz. Ein subjektiver Vorgang, eine Bewegung von innen nach außen. Ein ganz Anderes ist nun zunächst das in Rede stehende ästhetische Gebiet; es handelt sich von Anschauung der umgebenden Welt, ihres nicht beseelten Teils: ein vorerst objektives Verhalten. Nun aber weiter: es begegnen mir Erscheinungen in diesem Gebiete, welche jenen mimischen im subjektiven Gebiete gleichen. Bewölkter Himmel gemahnt an Stirnrunzeln, also wolkenloser an glatte Stirn, Wechseln zwischen Sonnenschein und Verhüllung der Sonne an Blinzeln, Regen an Tränen, Blitz an schießenden Blick des Zorns. Nun bin ich schon von Natur aus geneigt, meine Seele in die Außenwelt hineinzutragen, so ist rasch der unbewußte Schluß gezogen, eine finstere, freundliche, scheue (Blinzeln), trauernde, drohende Seele sehe mir entgegen — ein Schluß von außen nach innen. Es war ein objektiver Vorgang, ein gegenständlich Schauen, er wird subjektiv, ich finde hinter dem Äußern eine Seele, wie die meine, also mich selbst — freilich wie ein unendlich, nur nicht zu Göttern, wie im Mythus, erhöhtes — Selbst wieder. Eine Umdrehung: im Mimischen innerer Zustand = A, Miene symbolischer Ausdruck davon = B; dann, im scheinbar ganz verschiedenen Verhalten der Naturanschauung: ein Erscheinen von Formen und Farben in der Außenwelt = A, dahinter, von mir hinübergetragen: eine Seele und ihre Stimmung = B. Aber eben, da diese Formen und Farben als Ausdruck von Seele und ihrer Stimmung erscheinen wie in der Mimik, so wird diese Seele, da doch das Subjekt des Ausdrucks das erste, der Ausdruck das zweite ist, nun das A, der Ausdruck das B wie im ersten der genannten Vorgänge, dem subjektiven. Das Verständnis läßt sich noch erleichtern, wenn man sich, von der äußeren Natur zunächst wieder absehend, zum Subjekt mit seinen Mienen ein zweites, einen Zuschauer denkt; dieser schließt aus Stirnglätten usw. auf die Stimmung des ersteren Subjekts. Bei der symbolischen Naturauffassung wird die Natur zu dem, was hier das angeschaute

Subjekt ist. Höchst merkwürdig: Subjekt und die Natur dessen Objekt — aber beides wie zwei Menschen, deren einer im anderen sich wiederfindet — und hiemit —: Mensch, geistiges Lebwesen und ihm gegenüber Natur, unbegeistet — doch beide e i n Wesen, der e i n e sich findende Mensch —, vielleicht nicht ganz bloßer Schein? Schwer wird es, an dieser Stelle nicht einzugehen auf die im Bisherigen schon gestreifte Frage des Pantheismus, insbesondere auf K. Plancks Grundidee; aber darauf muß im gegenwärtigen Zusammenhang noch verzichtet werden; es gehört an den Schluß.

Soll der Raum für den einzelnen Beitrag nicht stark überschritten werden, so müssen wir hier die eingehende Behandlung abbrechen. So kann auch R. Vischers Schrift nicht weiter verfolgt werden, wiewohl sie an die Analyse des symbolischen Aktes eine Reihe von gewichtigen Gedanken knüpft, zur Mythenbildung, zur Eintragung ethisch politischer Bedeutung in die Naturmythen übergeht und aufzeigt, wie die religiöse, die ideale Weltanschauung am Stabe der Einfühlung sich entfaltet, dann die Phantasie in die künstlerische Tätigkeit verfolgt, die Frage über Naturnachahmung und Idealisierung aufnimmt und zum Zweck ihrer tieferen Lösung die Organisation des Künstlergeistes in Betrachtung zieht, denn von diesem Mittelpunkt ist diese Frage, sind die Fragen über individuellen Stil des einzelnen Künstlers, über den Gegensatz der sogenannt realistischen und idealistischen Stilrichtung anzufassen, um die Denkverwirrung darüber zu lichten und zu schlichten; mir scheint es, die Schrift habe aus dem Begriff der Einfühlung mit richtigem Blick entwickelt, was aus ihm wie einem fruchtbaren Keime sich ergibt. Blick: dies wird überhaupt der passende Name für sie sein; Blick haben ist doch das erste Erfordernis für alle Theorie des Schönen und der Kunst.

In aller Kürze gebe ich noch eine Übersicht des Inhalts, der weiterhin zu behandeln wäre.

Zu der mittleren Form der Symbolik, der dunkelhellen, unfrei freien, wäre zunächst das Gebiet des T o n s als besonders wichtig aufzunehmen, hiemit die Frage nach dem Wesen der Musik. Die Abhandlung Eduards von Hartmann „Z u r Ä s t h e t i k d e r T o n k u n s t" wäre zu erwähnen, der die Paragraphen vom Wesen der

Tonkunst in meiner Ästhetik flüchtig auszieht, was ich über Symbolik der Tonwelt später, doch schon 1873 in den Kritischen Gängen (Neue Folge H. 5, S. 143, 144*) gesagt habe, nicht angeführt und bei der Besprechung der Ansicht von Lazarus („Psychologische Analyse der Auffassung der Musik" im 3. Band der Schrift: das Leben der Seele) die Symbolik bringt, als hätte dieser zuerst den Begriff derselben auf die Musik angewandt. Ich wiederhole hier nur den Satz, mit welchem meine dortigen Bemerkungen schließen: die Musik ist akustische Gebärdensprache des Gefühls, die Gebärde ist auch nichts Anderes als eine Symbolik geistiger Akte usw. — Auch auf den seelischen Ton, wie er in der Sprache das Wort begleitet, wäre einzugehen, um das Symbolische in der Musik zu erläutern. Hier ist eine ältere Schrift von Wichtigkeit: Die Melodie der Sprache in ihrer Anwendung besonders auf das Lied und die Oper usw. von L. Köhler, 1853. — Von neueren erwähne ich Dr. Heinrich Adolf Köstlin: Die Tonkunst. Einführung in die Ästhetik der Musik (1879). Er ist strenger Formalist, gibt aber im Verlaufe zu, daß „die Tonbewegung etwas der Stimmung der Vorstellung Analoges hat", daß sie an diese „gemahnt"; er gebraucht auch das Wort Gleichnis, zwar mit der Einschränkung: „im besten Fall"; die Musik sei „im besten Fall" ein Gleichnis, nie aber der zureichende Ausdruck der Stimmung. Was er hiemit zugesteht, darf nur genauer genommen und entwickelt werden, so ist hiemit alles eingeräumt, was er in seiner, doch so feinfühligen, Schrift bestreitet.

Hierauf wäre nun der Unterschied zwischen Einfühlung und bloß assoziativer Vorstellung näher zu betrachten. Gesagt ist schon, daß R. Vischer der erste ist, der diese Unterscheidung in ihrer Bestimmtheit gezogen hat. Die Assoziation ist sekundär, die angeknüpfte Vorstellung zieht Anderes herbei und setzt es neben die gegebene Vorstellung. Bei der roten Farbe fällt mir Blut und Zorn, bei der grünen als Farbe der sprossenden Vegetation der Frühling, bei einer Orange Italien, bei Gold, bei Marmor ihr Wert ein; bei dem Mond denke ich etwa an Verliebte: dies alles ist nur begleitende Erinnerung, nicht Einfühlung. Aber diese Nebenvorstellungen verknüpfen sich eng mit ihr, vermehren wesentlich die Summation, woraus

*) S. hier oben S. 320 f.

der ästhetische Akt besteht. Volkelt geht bei der Beurteilung von Fechner mit der Gründlichkeit auf diese Seite ein, die sie verlangt.

Fechner gibt zu, daß an der Assoziation die halbe Ästhetik hängt. An der Einfühlung hängt mehr als die halbe. Die Untersuchung hat nun vorwärts zu gehen bis zu der eigentlichen Burg der Formalisten und einen Hauptpunkt genauer ins Auge zu fassen, der im Bisherigen noch nicht scharf genug hervorgehoben ist und den ich in den Kritischen Gängen (a. a. O. S. 144ff.*) wohl aufgenommen, doch nicht erschöpft habe. Kann auch das Wohlgefallen an den reinen Formen, den mathematisch bestimmten Harmonieverhältnissen symbolisch erklärt werden? Es handelt sich von Linien, Flächen, geometrischen Formen, Regelmäßigkeit, Symmetrie, Proportion, von den Zeit- und Zahlenordnungen in Metrik und Musik; dies ist die „Hälfte“ der Ästhetik, die nach Fechner übrig bleibt, wenn eine Hälfte derselben an der Assoziation hängt. Es fragt sich aber, wie die Sache liegt, wenn man von der Assoziation die innige Symbolik, die Einfühlung unterscheidet und diese ins Feld führt. Der Formalismus wird sagen: es bleibt ein Rest, der auch in diese nicht aufgeht; von aller konkreten Gestaltung, auf welche sie anzuwenden ist, sind ja die reinen Verhältnisse, die harmonischen Ordnungen an sich zu unterscheiden, und da gibt es nichts zu symbolisieren. Nur unbewiesen kann ich hier die Überzeugung hinstellen: auch dieser in Symbolik scheinbar nicht aufgehende Rest öffnet sich der Symbolik. Es sind Verhältnisse der Einheit in der Vielheit. Wie kann Einheit in der Vielheit ästhetisch gefallen? An sich ist sie etwas rein Abstraktes, das als solches die Seele, die seelische Sinnlichkeit eiskalt läßt; fühlt diese etwas dabei, und zwar Lust, ästhetische Lust, so kann es nur sein, weil die Seele mit ihrem Nervenleben und ganzen Leib selbst eine Einheit in Vielheit ist und sich da wiederfindet, wo sie solche findet. Zählen, Rechnen, Messen und Ästhetischfühlen ist ein für allemal zweierlei; läßt sich für das Zählbare und Meßbare kein symbolisches Band finden, so steht es übel um die Ästhetik. Es ist also zu sagen: das Schöne enthält eine, in einem Teil der Künste mathematisch bestimmbare (im größeren Teil freilich nicht mehr bestimmbare) Seite, hat eine Unterlage, die, scheinbar rein abstrakt, durch eine spezifische Art von Einfühlung doch ebenfalls ästhetisch wird,

*) S. hier oben S. 321 ff.

Einfühlung des Menschen als einer selbst zur Einheit geordneten Vielheit. Dem ersten Hirten, der einen Akkord fand, ist aus dem Verhältnis der Töne mehr entgegengekommen als eine abstrakte Ordnung: eine Art von Wohlverhältnis, Wohlordnung der Seele. — Karl Köstlin hat in einer späteren Publikation: Über den Schönheitsbegriff seinen Dualismus festgehalten. Er bleibt dabei, daß es zweierlei Schönheit gibt, solche, die durch Lebens- und Seelenausdruck, und solche, die nur durch Regelmäßigkeit, Harmonie (dann auch Größe) gefällt. Er führt als Beispiel einen Bauplatz an, wo neben rohem Material anderes, schon geformtes zu sehen ist und dieses letztere im Gegensatz gegen jenes einfach gefällt. Ich führe als Antwort Goethes herrliche Dichtung: der Wanderer an; dieser sieht im Gesträuch bei einer ländlichen Hütte ein Architrav liegen und ruft aus: „Diese Steine hast du nicht gefügt, reich hinstreuende Natur!" Der Mensch hat diese Form geschaffen und hineingelegt, was in ihm selbst Wohlordnung ist, den Menschen findet er darin. — Man steht vor einer Grundfrage. Soll die Ästhetik aus e i n e m Prinzip aufgebaut werden, oder aus zweien? Wir können sie nach allem Gesagten benennen Harmonik und Mimik. Die Mimik ist teils indirekte (eben die symbolische bei unbeseeltem Objekt), teils direkte (bei beseeltem Objekt). Die direkte Mimik findet ihr Objekt, obwohl symbolische Leihung nicht nötig, doch nicht ästhetisch vor, ein Phantasieakt ist erfordert, wodurch die Seele im Objekt, sein Lebensgehalt reiner herausgestellt wird. Ist nun Herstellung der Harmonie als reiner Form und dieser Akt, der symbolisch beseelt oder ohne Symbolik höher beseelt, e i n Akt oder sind es zwei? Köstlin wird sagen: zwei, und wir werden sagen: einer; das Schöne ist vereinigte Harmonik und Mimik in dem Sinne, daß das „vereinigt" wirkliche, lebendige Einheit ausdrückt, denn auch der Harmonik liegt (symbolische) Mimik zugrunde, nur in eigener, von der Mimik bei konkreter Gestalt verschiedener, abstrakte Ordnungen sinnvoll bildender Weise; man mache es sich z. B. am Metrum klar: es ist vom poetischen Inhalt der Worte, die es beherrscht, streng zu unterscheiden und drückt doch an sich Stimmung, Gangart der Stimmung aus. Die Schrift von R. Vischer, ebenso der erwähnte Journalaufsatz und neuerdings die „Studien zur Kunstgeschichte" enthalten auch hierüber fruchtbare Gedanken, auf welche nicht mehr eingegangen werden kann.

Bis hieher ist zuerst die Rede gewesen vom unfreien, dunkeln Symbol, wobei auch der Mythus zur Sprache kommen mußte, dann von der mittleren Form, worin sich Unfreiheit und Dunkel mit Freiheit und Helle in der geschilderten Weise verbindet. Hierauf ist zur dritten Form, der einfach hellen und freien, überzugehen. Das Bewußtsein darüber, daß Bild und Sinn nur durch ein tertium comparationis verknüpft sind, ist hier nicht bloß vorbehalten, sondern gegenwärtig; man denke an Anker, Palme, Ölzweig, Adler, Bündel von Pfeilen, an Akte, wie Salz und Brot darreichen, das Tischtuch zerschneiden (Graf Eberhard) mit ihrem bekannten Sinn. Ästhetischer Wert ist zwar nicht ausgeschlossen, denn Bild ist noch vorhanden, aber er ist auf ein dürftiges Maß beschränkt, denn die Helle ist im Grunde Verstandeshelle, Bewußtsein von Zweckmäßigkeit: das letztere freilich nur, wenn das tertium einleuchtend gewählt ist; doch, wenn dies nicht der Fall, so wird man erst recht in das Verstandesgebiet verwiesen, um zu suchen, zu raten. Dem Mythus gegenüber stellt sich nun die Allegorie. Unpersönliches Bild wird bisweilen allegorisch genannt, richtiger ist nur persönliches so zu nennen, sei es einfach hingestellt oder in Handlung gesetzt. Der Unterschied vom Mythus liegt darin, daß die Personifikation ein Akt der Phantasie im bloßen Dienste des Gedankens ist, wie die Wahl eines unpersönlichen Bildes bei dem hellbewußten Symbol. Über die Frage, wie diese beiden doch ästhetische Lebendigkeit gewinnen können, wie die Allegorie dann dem Mythus ähnlich wird, verweise ich hier nur kurz auf die Bemerkungen Kritische Gänge, H. 5, S. 148*), die allerdings Ergänzung bedürfen.

Ein wichtiger Punkt ist noch im Rückstand, der nur an dieser Stelle zur Sprache gebracht werden kann, wiewohl er nicht das verstandesmäßige Symbol, nicht die Allegorie betrifft. Ich habe in der Schrift: Goethes Faust, Neue Beiträge usw. auch der direkten, der eigentlichen künstlerischen und poetischen Darstellung das Prädikat symbolisch zugesprochen, wenn sie in hervorleuchtender Weise allgemein bedeutsam ist, allgemein menschlichen Gehalt mit jener Energie herausarbeitet, die ein lebenswahres Gebilde bleibend, typisch für alle Zeit hinstellt (S. 123 ff.**). Volkelt erklärt sich da-

*) S. hier oben S. 324.

**) Zweite vermehrte Aufl., Stuttgart, Cotta 1920, S. 141 ff.

gegen, findet es verwirrend (a. a. O. S. 32 ff.). Ich muß meine Ansicht festhalten; Goethe und Schiller sind mit ihrem Sprachgebrauch auf meiner Seite, haben Nachfolger gefunden, der Sprachgebrauch ist aufgekommen und wird sich nicht mehr umstoßen lassen. Typen wie Faust, Macbeth, Lear, Richard III. wird man immer symbolisch nennen, wenn man bezeichnen will, wie tief allgemein wahr sie sind. Ich habe von einem gewissen fühlbaren Plus der Bedeutung in dem obwohl ganz direkt sprechenden Bild gesprochen und wüßte auch jetzt keinen besseren Ausdruck. Tiefer einzugehen ist hier nicht möglich. Es wären namentlich noch mehr Beispiele anzuführen und für den Zweck zu beleuchten; als Exempel einer Figur, die, obwohl typisch, doch nicht im so erweiterten Sinne symbolisch zu nennen sei, habe ich Valentin im Faust angeführt; Volkelt sagt, ich hätte ihn, wie auch Gretchen und Marthe Schwertlein, subsumieren müssen. Dies scheint mir zweifelhaft; wählen wir für das Symbolische im jetzt vorliegenden Sinne den Ausdruck hochsymbolisch, so wird man meinen Zweifel begründet finden. — Etwas Gefährliches liegt allerdings in diesem Sprachgebrauch. Eine Stilrichtung, welche um der Allgemeinheit der Bedeutung willen die Energie und Bestimmtheit des Individuellen abschwächt, kann sich an ihn lehnen, ihn zur Losung machen, sich mit ihm decken wollen; gewiß sehr mit Goethes Zustimmung nennt Schiller Die natürliche Tochter hochsymbolisch, dieses Drama, das nicht, wie man gesagt hat, marmorglatt und marmorkalt ist, sondern marmorkalt scheint, weil es marmorglatt ist. — Damit hängt denn bei Goethe die wachsende Altersneigung zur wirklichen bloßen Allegorie zusammen.

Eine erschöpfende Behandlung des ganzen Gebiets von Begriffen, die hieher gehören, müßte endlich auch die Lehre von den Tropen und Figuren noch hereinziehen. Überblickt man aufmerksam alle Formen, die sie umfaßt, so ergibt sich als Resultat: alle diese Formen laufen darauf hinaus, die Körperwelt zu beseelen und das Geistige zu verkörpern; sie entspringen in der Mannigfaltigkeit ihrer Wendungen alle dem Drang, Geist und Natur, die scheinbar wesentlich Verschiedenen, ineinszuschauen, und so dienen sie samt allen Formen des Symbols und Mythus, das Weltall als Eines vor Sinn und Phantasie zu stellen. R. Vischer hat darauf aufmerksam gemacht, wieviel für diese Betrachtung aus der Schrift von Konr. Hense

zu entnehmen ist: Poetische Personifikation in griechischen Dichtungen mit Berücksichtigung lateinischer Dichter und Shakespeares (1868).

H. Siebeck hat in der Schrift: Das Wesen der ästhetischen Anschauung, Psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst (1875), einen Satz meiner Ästhetik als leitenden Grundbegriff für das Ganze der ästhetischen Anschauung entwickelt. Er steht in § 19 des ersten Teils: das Schöne ist persönlich, und alle vorhergegangenen Stufen erhalten die Bedeutung, die Persönlichkeit als werdende anzukündigen. (Der zweite Teil dieses Satzes erklärt sich aus dem Zusammenhang dahin: die unpersönliche Natur kündigt schon den Menschen an.) Siebecks Hauptsatz betreffs der unbeseelten Natur lautet: „Die ästhetische Anschauung ist uns da gegeben, wo ein Sinnliches in der allgemeinen Form des Ausdrucks der Persönlichkeit spielt; sie zieht dem Objekte seine natürliche (organische) Beschaffenheit aus und bewirkt, indem sie an den Eigenschaften der Außenseite die formale Zweckmäßigkeit perzipiert, daß das Objekt auf Grund dieser seiner Außenseite als ein in sich abgeschlossenes und eine in der äußeren Form sich ausprägende Stimmung darstellendes analogon personalitatis erscheint."

Siebeck geht in seiner sehr durchdachten Untersuchung auf Herbartscher Grundlage und mit Herbartscher Methode vor. Volkelt weist nach, daß man vom dualistischen Standpunkt, der hier doch zugrunde liegt, zum Begriff eines wirklich lebendigen Ineinsschauens der scheinbar schlechthin getrennten Welthälften nicht gelangen kann. Es drängt sich die Frage auf, ob nicht auf anderer Grundlage die ganze Ästhetik als Entwicklung und Begründung des Satzes: das Schöne ist persönlich, aufgebaut werden könnte. Unter: anderer Grundlage verstehe ich das Postulat der Einheit von Natur und Geist, der Alleinheit. Und könnte nicht die Ästhetik den Dienst leisten, zu erweisen, daß diese Einheit mehr als Postulat ist? Schelling hat das Schöne als Dokument für die Wahrheit der Einheit des Idealen und Realen bezeichnet. Wenn die Phantasie in Alles den Menschen hineinschaut: sie hat zunächst nicht recht, dies ist selbstverständlich und schon oben ausgesprochen, wo festgestellt wurde, daß auch die Form, die wir Einfühlung nennen, im Grunde nur symbolisch sei; nicht so, wie es

uns da scheint, ist es wahr, daß Geist und Natur eins ist, gewiß nicht wirklich schaut aus Luft, Wolke, Berg, Fels, Pflanze ein Mensch uns an; aber der starke Schein wäre nicht möglich, wenn nicht alles Unpersönliche, ja auch Unorganische eine wirkliche Vorstufe des Geistes wäre. Fichtes Satz: „Die Kunst macht den transzendentalen Standpunkt zum gemeinen," wird durch die Lehre vom Symbol bestätigt. Sein transzendentaler Standpunkt war der subjektive Idealismus. Man kann sich die Einheit des Universums anders, als reale Wirklichkeit denken und doch, ja nur um so mehr, die Kunst, die ästhetische Anschauung, vor allem die innige Form der Symbolik, als sinnenfällige Erscheinung und Bezeugung dieser Einheit betrachten. Auf diesem Standpunkt steht, wie man schon aus dem vorhin Angeführten sieht, auch Volkelt; es ist der durchgehende Grundgedanke seiner Schrift, die ich nicht in alle Teile verfolgt habe, daß der symbolisierende Seelenakt nur als Ausfluß und Bestätigung der Welteinheit richtig verstanden werde. Es läge wohl im Interesse dieser Untersuchung, auf die Frage einzugehen, welche metaphysische Fassung derselben die der Ästhetik willkommenste sei. Oben ist K. Planck erwähnt. Aber unsere Umfangsgrenzen gebieten Schluß.

(Zuerst erschienen in dem Sammelbuch Philosophische Aufsätze, Ed. Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doktor-Jubiläum gewidmet, Leipzig, Bues, 1887; sodann in Altes und Neues von Fr. Vischer, N. F., herausg. von R. Vischer, Stuttgart, 1889.)

Zweiter Teil.



Der Traum.

Eine Studie zu der Schrift: Die Traumphantasie von Dr. Johann Volkelt.

Es hat sich dem Traume neuerdings die Forschung wieder zugewendet, nachdem sie dem dunkeln Poeten lange den Rücken gekehrt hatte. Er war in Verruf gekommen, nachdem die Romantik das wache Tun der Poesie auf ihn hatte anweisen wollen, nachdem er durch die mystische Naturwissenschaft und Psychologie für eine wahre Offenbarung, Besessene und Somnambule für ihre Prophetinnen erklärt waren. Schuberts einst vielgelesene „Symbolik des Traums" ist vergessen, doch auch nicht ganz mit Recht, da sie trotz ihren bekannten Irrtümern manche gute Blicke enthält. Im Jahr 1861 erschien ein geistvolles Buch: „Das Leben des Traums" von Scherner. Es liest sich nicht leicht; die Sprache zeigt in der seltsamen Art, wie sie aus Ahnungstiefen aufgärt, zwar etwas kraftvoll Originales, aber auch eine gewisse strotzende Übernährung, die der Überschätzung des Gegenstands entspricht, von welcher diese Arbeit nicht freizusprechen ist. Trotzdem ist sie echten Gehaltes voll, trotzdem so reich an scharfsinnigen Beobachtungen und bahnbezeichnenden Unterscheidungen, daß das lange Übersehen unserer Literatur eben nicht zum Ruhme gereicht. Sie ist aus der Vergessenheit hervorgezogen in der kleinen Schrift: „Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Ästhetik von Robert Vischer, 1873*)." Scherner hat namentlich das Verdienst, die früheren vereinzelten Beobachtungen über den Leibreiztraum zu einem bestimmten Begriff gesammelt, ungemein erweitert, die starke Herrschaft dieser Traumerscheinung und ihre tiefe Bedeutung aufgewiesen zu haben. Einige kleine Beiträge, die Forschung über die helldunkle Religion weiter zu führen, brachte 1874 die Broschüre von Strümpell: „Die Natur und Entstehung der Träume." Sie sucht festeren Fuß auf dem Boden des Exakten zu fassen, indem sie durch Analogien mit dem Wachen Licht zu gewinnen strebt; allein es kann bei der Forschung

*) Furcht vor rohem Vorwurf des Nepotismus darf wohl nicht abhalten, den eigenen Sohn zu erwähnen, wenn es die Sache fordert.

über den Traum Erkleckliches nicht herauskommen, wenn man sich scheut, dabei auf den Unterschied zwischen der reproduktiven und produktiven Phantasie einzugehen, den Anteil der letzteren am Traume zu untersuchen und namentlich ihre symbolisierende Tätigkeit ins Auge zu fassen, endlich aber dieses helldunkle Tun der Seele auch auf seine letzte psychologische und auf seine metaphysische Bedeutung anzusehen. Man kann über den Traum nicht wie über einen Käfer schreiben, an dessen Untersuchung man gewisse letzte Fragen über das Wesen der Dinge darum freilich nicht knüpft, weil man solche für wichtigere Stellen des Daseins aufspart. Eine solche ist aber der Traum. Wie es unsere jetzt so besonderer Nüchternheit sich Bewußten halten, wenn ihnen solche Kühnheit unterkommt, mag die Anzeige erweisen, mit welcher Strümpell das Buch von Volkelt bedacht hat (Jen. Lit.-Z., 1876, Nr. 4). Er stellt zuerst einige Sätze zusammen, welche Volkelt am Schlusse seiner mit ganz ruhigem wissenschaftlichen Takte geführten Untersuchung in gehobener Sprache über die Grundbedeutung des Traumes wagt, fügt dazu die einzige Stelle, worin die unbefangene Studie dem Traum wohl zuviel zutraut (wir werden sie seines Orts berühren), und kommt dann mit den Worten: „die Arbeit werde wertvoller, wenn man mit dem Verfasser von den metaphysischen und dichterischen Höhen herabsteige," zum bestimmten Inhalt der Schrift, um nun billiger von ihr zu sprechen. Der Verfasser steigt aber auf, nicht herab; es ist unrecht, den Schein zu erregen, als haben wir es mit einer apriorischen Konstruktion zu tun, und zwar mit einer verrückten, indem man Sätze, die ohne ihre Mittelglieder zu kühn erscheinen, mit Weglassung derselben zusammenstellt. Sodann wird ihm vorgeworfen, er mache die Phantasie zu einer Person, weil er die Operationen einer der Qualitäten des Traumverfahrens (der selbsttätig dichtenden) unter diesem Namen befaßt. Da gäbe es viel Mythologie aus der Wissenschaft auszuweisen, wenn wir anfiengen, alle Zusammenfassungen in Begriffseinheit als Personifikationen zu verbannen. Die Annahme einer symbolisierenden Tätigkeit der Traumphantasie will diese Kritik nicht verwerfen, mißtraut ihr aber vorerst so, daß sie sich scheut, sie anzufassen. Es wird sich zeigen, wieweit man kommt, wenn man diesen Schlüssel nicht frischweg zur Hand nimmt. Es ist auch von „erregter", einer wissenschaftlichen Untersuchung nicht anstehender Ausdrucksweise die Rede. Das

ist eine eigene Sache. Der Gegenstand ist helldunkel, die Forschung über ihn soll hell sein; um hell über das Helldunkle zu denken und zu schreiben, wird aber der Mann, der das will und soll, doch im Helldunkel seines Gegenstandes zu Hause sein, durch eigene Erfahrung ihn reichlich kennen und etwas von seiner Natur im wachen Denken selbst lebendig nachfühlen müssen; das wird sich in seine Arbeit nun notwendig hineinziehen, und so wird sie eben doch selbst auch etwas Helldunkles bekommen; es wird sich nur fragen, ob sie dennoch licht ist und Licht bringt, und mir will es scheinen, es sei ein gutes Zeugnis für die in Rede stehende Arbeit, daß diese in der Sache liegende Paradoxie auf sie zutrifft. Hier erkennt man ein Talent, das die hinreichende Kraft der Phantasie besitzt, um das Element, dem der Traum angehört, lebendig zu schauen, sein ahnungsvolles Wesen zu verstehen und aus der Darstellung herausfühlen zu lassen, — ein Talent, das aber mit dieser Kraft zugleich die genügende Schärfe des Denkens vereinigt, um das Objekt, den Traum, nicht zum Subjekt seiner Betrachtung werden zu lassen, nicht in unfreie Mystik zu geraten, die den Traum so überschätzt, als wäre er neue Offenbarung.

Die Physiologie hat inzwischen natürlich nicht versäumt, sich mit diesem Dämmerleben des Gehirns im Schlafe zu beschäftigen. Mit wenig Erfolg. Wir kennen den Schlaf als den Zustand, worin das Gehirnleben und die Reizempfänglichkeit des ganzen Nervensystems gegen den vegetativen Lebensprozeß zurücktritt, dessen Funktionen ihm den Stoff ersetzen, an den seine psychische Tätigkeit gebunden ist, und der durch sie periodisch erschöpft wird; wir wissen, daß im Schlaf die Sinne (relativ) geschlossen sind, daß jene Aktionen des Gehirns ruhen, welche die klare höhere Geistestätigkeit — vermitteln, wollen wir zunächst oberflächlich sagen; wir wissen daher, daß, wenn dennoch gewisse geistige Aktionen in diesem Ruhezustande fortwirken, ihnen die Leitung der Vernunft und des Willens, sowie die Kontrolle der offenen Sinne mit ihren Wahrnehmungen abgeht. Allein, was bei diesen gewissen Aktionen, deren Fortwirken der Traum bestätigt, im Gehirne vor sich geht, wissen wir nicht und werden wir nie erfahren. Es ist in Wahrheit eine furchtbare Lücke. Wir kennen das seltsame Assoziationsspiel der Vorstellungen im Traum: welche Schwingungen, Strickungen, elektrische, magnetische Strömungen, Hinüber- und Herüberzuckungen mögen ihnen zugrunde liegen? Was geschieht über-

haupt in diesem Nervenzentrum, wenn ein Bild innerlich gesehen wird? Was, wenn zwei oder mehrere zusammenschießen? Wie mag es in ihm hergehen, wenn dies so wild geschieht wie im Traume, und wie dagegen im wachen Zustande, wo andere Partien des Gehirns so fungieren, daß diesem Spiel der ungeordneten Kontakte Einhalt geschieht, Maß, Ordnung, vernünftiger Zusammenhang geboten wird? Wir wüßten, wenn wir dies Physiologische wüßten, nichts Anderes, als was wir psychologisch von Traum und Wachen wissen; aber wir wüßten, was wir wissen, vollständiger, nämlich eben auch psychologisch vollständiger. Gewiß ist es richtig, wenn Volkelt im Eingang den Schlaf aus dem periodischen Lösungsbedürfnis der Spannung erklärt, in welcher das Subjekt dem Objekt, das Ich seiner Innenwelt und zugleich der unendlichen Außenwelt mit dem unendlichen Bemühen gegenübergestellt ist, beide zu umfassen, in seine Einheit umzubilden. Nur dies kann die innerste und letzte Bedeutung des Schlafes sein. Dennoch hätte er sein Buch günstiger eingeführt, wenn er mit der physiologischen Erklärung des Schlafes, dann mit dem Hinweis auf jene Fragen begonnen hätte. Es ist nicht Materialismus, worauf diese Bemerkung führt. Ich stimme nicht ganz mit Volkelt, wenn er (S. 171) von eigentümlichen Leistungen der Seele und (S. 173) von den materiellen Vorgängen, die dabei stattfinden, nur als begleitenden spricht; die Seele, als oberste Einheit aller Vorgänge, kann allerdings nicht im Leibe lokalisiert sein, obwohl sie anderswo als im Leibe nicht ist; dennoch muß jede der Aktionen, wodurch sie in den Vorstellungen Einheit schafft, mit einem materiellen Vorgang identisch sein, den wir so wenig kennen, als jene Vorgänge, die mit dem bewegten Spiele der Bildervielheit identisch sind. Identisch sind: nicht bloß als Träger, als Vermittler, als Organe dienen; diese Ausdrücke setzen eine Zweiheit voraus, sind dualistisch, und indem sie die Seele dem Leibe prinzipiell entgegenstellen, machen sie dieselbe gerade erst recht zu einer materiellen Substanz; denn sie müßte ja, wäre sie ein Anderes, Zweites, neben allen seinen Räumen wieder etwas für sich, also selbst etwas Räumliches sein. Ich weiß, daß diese Trennung nicht Volkelts Standpunkt ist; die genannten Stellen liegen nur nicht streng in der Konsequenz seiner eigenen Grundansicht. Volkelt erklärt sich ausdrücklich gegen den Schluß auf einen leibfreien Geist, den man, z. B. J. G. Fichte, gern

aus dem Traume zieht. Volkelt ist Idealist, wie auch seine übrigen Schriften zeigen*); er ist es in dem Sinne, daß er Geist-Natur der Materie behauptet. Der Satz von der Identität der Seele und des Leibes ist nicht Materialismus; dieser kennt nur einen Leib und die Seele ist ihm bloßer Schein. Wem die Seele nicht bloßer Schein ist, und wer sie doch mit dem Körper identisch, als seine unkörperliche Einheit, faßt, der muß zu dem Satze gelangen — oder von ihm ausgehen: daß die Materie von unten auf etwas anderes sein muß, als was der Stoffglaube Materie nennt. Wir kommen darauf zurück, wenn wir zu Volkelts metaphysischen Schlußsätzen gelangen. Das Erfreuliche an seinem Werk ist vor Allem dies: daß hier eine neue lebendige Kraft sowohl gegen die Lehre von Atom und bloßer Kausalität als Grundwesen des Universums als gegen die Verwandlung der Philosophie in Mathematik auf den Plan tritt.

Der Verfasser weiß, daß sein Buch in eine Zeit fällt, die ihm aus mehr als Einem Grund Ungunst entgegenbringt, und schildert beredt den Hinfall der Geister unter das Gebot der Materie, den unsere Zeit eben recht als Frucht der unendlich erweiterten Herrschaft über die Materie erntet, das Erschlaffen der Persönlichkeit, ja des Gewissens, das Verlangen nach einer Popularisation der Wissenschaft, worin dem Leser seine eigene Wasserklarheit entgegenrinnt, den Mechanismus und Atomismus der Naturauffassung, der sich als Philosophie aufwirft, endlich die Beunruhigung und sammlungsfeindliche Aufregung des Sinnes gegenüber so vielen ungelösten politischen Fragen; er befürchtet, daß eine Forschung, die auf das Zentrale geht und sich mit einem dunkeln, zarten, intimen Gebiete beschäftigt, als mystisch im verwerflichen Sinne werde beiseite gelegt werden, während sie mystisch im guten allerdings ist und sein muß. Es drängt sich als Pflicht auf, eine Arbeit, welcher von den geschilderten Neigungen der Zeit allerdings dieses Schicksal zu drohen scheint, in das Licht ihres Wertes zu stellen. Ich kann mir sogar denken, daß über manches Komische, was der Verfasser aus der Traumwelt anführen muß, da und dort gelacht werde, als sei es nicht im Objekt, sondern entschlüpfe

*) Pantheismus und Individualismus im System Spinozas, 1872. — Das Unbewußte und der Pessimismus 1873. — Kants kategorischer Imperativ und die Gegenwart (ein Vortrag) 1875. — Imm. Kants Erkenntnistheorie usw. 1879.

als unfreiwillige Komik dem Subjekt, dem Verfasser. Wer so lacht, der gehört nun freilich nicht in die Räume der Wissenschaft, sondern in die Kindsstube.

Die Versuchung, den Traum geringschätzig zu behandeln, liegt allerdings der Philosophie nahe, denn sie geht auf Ordnung und Einheit, der Traum aber ist Wirrwarr. Sein herrschendes Element ist die gesetzlose Verknüpfung von Bildern der nur reproduktiven Einbildungskraft. Es verbindet sich, ja erscheint als identisch, was nicht zusammengehört. „Im Einschlafen und leichten Fieber ist mir schon oft ein Mann wie eine Einmaleinstafel vorgekommen, und die Ewigkeit wie ein Bücherschrank. — Er müßte vortrefflich kühlen, sagte ich und meinte damit den Satz des Widerspruchs, den ich ganz eßbar vor mir gesehen hatte", sagt Lichtenberg in den „Nachrichten und Bemerkungen des Verfassers über sich selbst". Volkelt erzählt Vieles der Art. Mir geschah es neulich, daß ich keuchend von einem Ritt schwieriger Art erwachte. Ich hatte mich bemüht, auf einem Kamm, dem ein paar Zinken fehlten, die Königsstraße hinauf Galopp zu reiten; die Bestie wollte durchaus nicht ansetzen und fiel links und rechts; vergebens drückte ich mit aller Macht die linke Wade an; ich fühlte nach dem Erwachen noch einen Krampf im linken Bein. Ich entsann mich nun, daß ich tags zuvor mit flüchtigem Verdruß gebrochene Zinken an meinem Kamm bemerkt, daß ich ferner am Abend mich an einem frischen Wort eines Reiteroffiziers erfreut hatte, der mir von mancherlei Umständen erzählte, die in der letzten Zeit wohl geeignet waren, seinen Lebensmut niederzuschlagen; er habe aber, als er sich von dieser Stimmung angewandelt fühlte, sich gesagt: das muß man nicht aufkommen lassen, man muß sich die linke Wade geben. Es leuchtet ein, wie der Traum diese zwei Momente auf seine Weise kombiniert und zugleich beide fortgebildet hat. Vielleicht war ein Leibreiz im Schlafe hinzugekommen, krampfhafter Zustand des linken Beins; diese Seite aber verfolge ich hier noch nicht; auf die Leibreizträume ist in anderem Zusammenhang zurückzukommen. — Eine junge Frau erzählt morgens ihrem Mann: sie habe sich im Traume besonnen, was sie ihm Gutes kochen könnte, habe ihm Mehreres vorgeschlagen, nichts habe ihm gefallen wollen; endlich habe sie ratlos gesagt: jetzt weiß ich nichts mehr — doch ja, das fällt mir noch ein: ich habe oben auf dem Boden eine Großmutter im Salz

liegen, sie wird aber noch zäh sein. Der Träumerin hat sich in die sehr natürliche Vorstellung von Küche und Vorsorge für den Gaumen des Mannes irgendwoher aus einer andern Gedankenlinie die Vorstellung Großmutter eingeschoben.

Dies sind nun die puren „Assoziations"träume; gerade sie sind es, welche uns die Frage so besonders nahelegen, was wohl dabei im Gehirne vor sich gehe; denn hier schießen wie mechanisch oder magnetisch Vorstellungen zusammen, welche so sich nicht verbinden sollten; im wachen Zustande muß irgendeine Partie, Funktion des Gehirns, worin sich logisches Ordnen vollzieht, intervenieren und diese falschen Verbindungen hindern. Diese Träume sind nun Erzeugnisse der nur reproduktiven Phantasie; nur ganz relativ und entfernt kann man das Verbinden selbst, so falsch wie es ist, eine Art von Produktivität nennen. Der Galopp auf dem Kamm und die Einsalzung einer Großmutter sind immerhin auch Erfindung, Dichtung in ihrer Art; das Aktive darin ist ein Fortspinnen. Jeder auf seine Träume Aufmerksame wird auch beobachtet haben, daß der Traum es namentlich liebt, Vorstellungen, die im Wachen momentan eintraten, nicht verfolgt werden konnten, weil sie von Anderem unterbrochen wurden, noch einmal aufzunehmen und weiterzuspinnen. Es begegnet mir jemand, während ich rasch über die Straße gehe; er ist vielleicht schon vorüber, bis ich mich auf seine Person besinne; ich denke etwa: ich hätte ihn freundlicher grüßen sollen, hätte ihn etwas zu fragen gehabt; aber ich habe keine Zeit, weiter daran zu denken, die Vorstellung wird schnell von anderen verdrängt. Diesen abgerissenen Faden ergreift nun der Traum und bildet ihn auf seine Weise fort, aber in den meisten Fällen närrisch.

Es galt nun, das Gebiet der bloßen Assoziationsträume bestimmter zu charakterisieren. Ihr wirres Spiel nimmt mit den Vorstellungen Verschiebung, neue Verbindung, Übergang jeder Art vor, aber ohne Kern und Mittelpunkt; der Zug der krausen Bilder hat keine Richtung nach einem wirklichen Inhalt. Der bloße Assoziationstraum weiß auch von keines Dinges wirklichen Maßen, von keiner Ordnung des Raumes und der Zeit, in deren Rahmen seine Bilder sich doch bewegen müssen, von keiner gesetzmäßigen Ursächlichkeit, ja nichts vom logischen Gesetze der Identität; denn jegliches Wesen kann ebensosehr auch ein anderes sein, in ein anderes übergehen; nichts ist

fest, Alles beständiger Fluß; „der Traum hat alle Sicherheit des Bleibens und Beharrens verloren". Mit den logischen Werten, dem richtigen Begriff des Zweckes und der Bedeutung der Dinge kommen dem Traum auch die moralischen Werte abhanden. Volkelt findet mit gutem Grund unbegreiflich, wie Schopenhauer behaupten kann, die Traumpersonen handeln stets ihrem Charakter gemäß. Der Traum hält ihn fest und vergißt ihn, wie es kommt. Jetzt ist er wahr, gerecht, edel; jetzt urteilslos, ungerecht, schamlos, schändlich; schon Plato weiß sehr wohl, wie ekelhaft er werden kann.

Das Fallenlassen des Identitätsgesetzes zeigt sich nicht nur in tollen Verwandlungen, sondern auch in Verdopplungen: wir sehen und wissen dieselbe Person, ja uns selbst gleichzeitig an zwei Orten; wir stehen z. B. vor unserem Bett und sehen uns krank darin liegen, wir sind tot und denken unsern Tod („seltsamer Traum, der Tote denken läßt", sagt Romeo), oder sind als zweite Person daneben lebendig vorhanden. Dieses Selbstobjektivieren hat nun freilich schon tiefere Bedeutung, auf welche zurückzukommen ist; vorerst mag hiezu noch angeführt werden, was auch Volkelt nicht unerwähnt läßt: daß wir, wenn sich im Schlaf ein wirklicher Schmerz einstellt, ehe wir daran erwachen, häufig im Traume dieses Leiden einem Zweiten beilegen. Der da neben mir hat arges Zahnweh, Leibweh, denkt der Träumende, oft nicht ohne Schadenfreude, bis er erwachend inne wird, daß er selbst der Leidende ist. Dies sind nun aber Leibreizträume, und hiemit stehen wir in einem andern Gebiete.

In dieses Wirrsal der Bilderwelt, wie sie die nur reproduktive Einbildungskraft durcheinander wirft, schiebt sich, wiewohl nie getrennt, stets auch umgaukelt von ihr, die selbsttätige Phantasie, die dichtende Kraft des Geistes hinein. Ihre Bilder haben Sinn und Einheit, sie schafft aus einem Kern heraus, sie verarbeitet einen Inhalt. Dieser ist ein Reizzustand des Körpers während des Schlafes oder ein psychischer Zustand, eine bestimmte Vorstellung, ein Gedanke, womit wir wachend uns getragen haben.

Die Erscheinungen aus ersterer Quelle führen sogleich zu höchst wesentlichen und bedeutungsvollen Grundzügen des „Phantasietraums" (wie Volkelt in richtiger Einfachheit den Traum der produktiven Einbildungskraft nennt). Daß Scherner der Entdecker dieses so wichtigen Gebiets genannt werden darf, ist schon gesagt. Der eine

Zug, wodurch sich der Leibreiztraum charakterisiert, weist ganz eigentümlich in die ganze Tiefe des Traumgeheimnisses: wir wissen im Traume mehr vom Innern unseres Leibes als im Wachen; dieser Tatsache, die soviel zu denken gibt, widmete Volkelt einen besonderen Abschnitt (Nr. 9), vergleicht das Gefühl und (soweit es nicht durch Wissenschaft vermittelt ist) das Wissen von unserer Gestalt und ihrem Innern, das wir im Wachen, mit dem, welches wir im Traume haben, und bereitet hier namentlich die tiefen Folgerungen vor, die er am Schlusse zieht. Obwohl nun dieses Blicken in unseren Leib dem Umfange nach, verglichen mit dem wachen leiblichen Selbstgefühl, ein Mehr zeigt, ist es doch der Form nach nie direktes Einschauen, sondern hier eben tritt nun die Symbolik ein und schiebt statt der Sache ein Bild vor. Ist aber diese Symbolik nach der einen Seite, eben als bloß indirektes Vorstellen, eine Einschränkung, so ist sie nach der andern ein nicht minder bedeutender Zeuge vom Phantasiewert des Traumes, der noch weiterhin in seiner Wichtigkeit betrachtet werden muß. Zunächst einige Beispiele vom Leibreiztraum: Störungen des Herzschlags und Blutumlaufs spiegeln sich in den bekannten Angst- und Verlegenheitsträumen, die der alte Glaube dem Albdruck zuschrieb; dabei spielt eine sehr häufige Rolle die Vorstellung einer unterbrochenen oder in Kreuz und Quer gehenden Wagenfahrt, offenbar ein Bild des hohlen Herzmuskels und seiner gestörten Bewegung; dazu treten sehr häufig Bilder von Flammen, hochrote Farbe, die auf das Blut und den Zustand der Hitze hinweisen; bei Zahnweh erscheinen halbkreisrunde Flächen, Plätze, Schubladenreihen, Säle, die gewölbt sind, mit hellblonden Knaben oder Mädchen als Bilder der Mundhöhle und Zähne; zerbröckelte zackige Stufen einer Treppe, die der Träumende dann steigen muß, gesellen sich etwa dazu und deuten auf den Sitz des Schmerzes. Die Lunge wird, wenn eine Störung ihrer Respiration sich zu fühlen gibt, sehr häufig unter dem Bilde des Ofens angeschaut; man hört die Flamme sprühen, es dringt Rauch und Asche heraus u. dgl. Bei gehemmter Verdauung haben wir im Wachen niemals eine Vorstellung von ihren Organen und dem darin angehäuften Stoff, nämlich niemals eine unmittelbare (denn die durch Wissen vermittelte gehört, wie schon angedeutet ist, in allen diesen Fällen nicht hieher); dagegen ist es ein ganz besonders merkwürdiges Beispiel von dem mystischen Sehen des

Traumes, daß uns bei dem Gefühle solcher Hemmungen die Eingeweide sehr oft als geringelte Schlangen, als Labyrinth von Gängen, Gäßchen und die Infarkte als Kot auf dem Boden erscheinen; bei Harnreizen tritt immer das Bild von Wasser, häufig die Form der Blase als Kanne, aufgedunsene Tasche, Strickbeutel, Kürbis, der Drang als Gefahrszenen am Wasser, das Stechende des Reizes aber oft gleichzeitig als Feuer auf. Die Vorstellung des Fliegens ist Lungenreiztraum; das Ein und Aus des Atmens, die zwei Flügel der Lunge spiegeln sich sinnbildlich als Auf- und Niederschweben in der Luft mit den gedoppelten Bewegungsorganen.

An die Leibreizträume schließen sich, obwohl sehr zu unterscheiden, die Sinnesreizträume. Die Sinne, nicht ganz verschlossen, nehmen Eindrücke von gewisser Stärke auch im Schlaf auf, und ehe diese so zunimmt, daß sie uns weckt, verarbeitet sie auf seine Weise der Traum. Natürlich sind es am häufigsten Gehörsreize, welche diese Wirkung haben. Volkelt erzählt einen sehr interessanten Fall. Der Träumende hält Schule, ein Knabe antwortet auf eine Frage statt Ja „Jo“. Er ärgert sich, verlangt reines Deutsch; aber der Knabe sagt jetzt: Urjo. Der Lehrer wird noch aufgebrachter und nun ruft ihm gar ein Schüler nach dem andern Urjo, dann Eurjo entgegen; endlich erwacht er und hört draußen Feuerjo rufen. Wer könnte so stumpf sein, in diesem Traume, so höchst absurd er ist, nicht die dramatisch bildende Art der Phantasie zu bewundern! — Noch ein hübsches Beispiel: eine Frau aus Stuttgart besucht ihre Schwester, Pfarrerin auf dem Lande. Ihr träumt, sie gehe mit dieser dem Schwager in die Predigt. Nach Beendigung des Gesangs besteigt der Pfarrer die Kanzel, verliest das Evangelium und beginnt hierauf beide Arme wie Flügel zu schwingen und zu krähen. Die Träumende sagt leis zu ihrer Schwester: du, das ist aber doch sonderbar gepredigt, worauf diese antwortet: ja, das geschieht infolge einer neuen Verordnung des Konsistoriums, welche so zu predigen vorschreibt. — Darauf erwacht die also Belehrte an einem wirklichen lauten Hahnenschrei.

Tiefer natürlich geht das Wesen der produktiven Phantasie im Traume, wenn Stimmungen der Seele seinen Inhalt bilden. Er wird auf diesem Felde nicht immer des Symbols bedürfen, weil das klare Bewußtsein des Stimmungsgrundes als Reminiszenz in den Traum übergeht, aber im Wachen selbst schon verläuft ja das Be-

wußte in die Dämmerung des Gefühls, der Hoffnung, Furcht, Sehnsucht, des Ahnens, und daran hat der Traum reichen Stoff doch auch in diesem Gebiete zu symbolischem Bilden. Sorge, daß man die Geliebte, den Freund verlieren werde, Kummer über den wirklichen Verlust spiegelt sich oft genug als ein angstvoll vergebliches Nacheilen hinter der in langen Korridoren, Höhlen verschwindenden Gestalt; der Traum der Gräfin Terzky im „Wallenstein" ist aus sehr richtigem Gefühl dieser Symbolik gedichtet, aus noch viel tieferer Kraft der Versetzung in solches Element der schreckliche Todesangsttraum des Clarence in „Richard III." Ein verstorbener Freund von mir befand sich in sonderbarer Gemütslage zu zwei Schwestern, die ihn beide liebten und zwischen die seine eigene Neigung sich rätselhaft unklar verteilte. In dieser Zeit träumte ihm, er finde einen Rosenstock, den eine der Schwestern ihm geschenkt hatte, verwelkt; er erschrickt, und in diesem Augenblick sieht er die andere aus einer dunklen Ecke des Zimmers hervorspringen und jubelnd in die Hände klatschen. Hier, sieht man, tritt die Symbolik in noch ungleich bedeutenderem Wirken ein als im Leibreiztraum; eine solche Traumszene erinnert doch unabweislich an das Verfahren des Dichters. Volkelt erzählt einige sehr schöne Beispiele und vergißt nicht, anzuführen, daß wir besonders oft von teuren Verstorbenen träumen und daß der Traum in diesen Fällen mit eigentümlicher Kraft die verklärende Natur der Phantasie offenbart. Wir werden die Frage nach dem ästhetischen Werte des Traumes, d. h. nach seiner Fähigkeit, schöne Form zu schaffen, im Verlauf aufnehmen; hier, wo vom Seeleninhalt als Stoff des Traums die Rede ist, darf zunächst die Erscheinung der moralischen Macht des Gewissens auf seinem Schauplatze nicht übergangen werden. Gewiß ist der Traum auch im Gebiete des sittlichen Bewußtseins von sich und andern unsicher, phantastisch. Wie er die moralischen Werte der Geträumten verkennt, so den des Träumers; in Angstzuständen, die oft nur einen körperlichen Grund haben, erscheinen wir uns als Mörder und besteigen als Verurteilte das Schafott; aber dieses Irren hindert nicht, daß der Traum ein andermal hierin sehr sicher gehe, und Macbeth weiß, warum er und sein Weib „in der Qual solch grauser Träume schlafen, die uns allnächtlich schütteln". Gewissen und Traum! Die Frage über ihre Verbindung ist von solcher Tiefe, daß sie einer besonderen Behandlung

wert wäre. Hier nur Einiges über diesen Punkt. „Es kann vorkommen," sagt Volkelt, „daß das böse Gewissen seine mahnende Stimme im Traume stärker und öfter als im Wachen erhebt; so erschien mir ein Freund, mit dem ich unrechterweise den Briefwechsel abgebrochen hatte, sehr häufig im Traum und immer in beunruhigender Weise; es war, als ob sich mein Gewissen in den Traum geflüchtet hätte." Wenn oben vom bloßen Assoziationstraum gesagt ist, daß ihm die moralischen Schätzungsmaßstäbe abhanden kommen, so wird demnach allerdings dem Phantasietraum mehr Sicherheit zuerkannt werden müssen. Wenn wir im Traume Verbrechen ausüben, so dürfen wir uns nach dem Erwachen wohl der Nichtigkeit des Traumbildes erfreuen, immerhin aber doch auch fragen, ob nicht der Traum seinen Stoff in einem schwachen Keime gefunden habe, der wirklich in unserer Seele heimlich treibe (z. B. Haß, Gewinnsucht), und somit wird F. W. Hildebrandt („Der Traum und seine Verwertung fürs Leben", 1875), unter andern feinen Bemerkungen nicht ganz Unrecht haben, wenn er dem Traum eine warnende Bedeutung beilegt. Auch eine sittlich antreibende schreibt er ihm zu, sofern er uns das innere Glück, die Seligkeit bei guten Handlungen zu fühlen gibt. Das Merkwürdige ist aber nun, daß dieser innere Richter, der gehört sein will und muß, wenn ihn die Selbstbeschönigung nicht hört, ihn zurückdrängt, unterdrückt, noch zu einer andern furchtbaren Form greift: er tritt mitten im Wachen als Traumvision auf. Dies ist die Geisterstimme, welche Macbeth hört, während er den Duncan ermordet, dies die Erscheinung des gemordeten Banquo. Als Macbeth beschloß, vom beschlossenen ersten Mord abzustehen, hörte er sein Gewissen an: es sprach frei aus ihm als sein eigenes Sprechen. Er hat es niedergedrückt, hat ihm die Türe gewiesen, und nun kommt diese Macht — denn sie ist eine absolute — scheinbar von außen an ihn mit der völligen Täuschung eines objektiven Phänomens; sie tönt mit Posaunenschall als Geisterstimme durchs ganze Schloß, sie ergreift die Maske des zweiten Opfers und schüttelt die blutigen Locken gegen den Mörder. Man wird nicht einwenden: Shakespeare habe sicherlich selbst Gespenster geglaubt und wolle doch offenbar kein bloßes Symbol geben. Ja und nein! Nein und ja! Die Schauer, welche seine Gespenster umwehen, hätte er freilich so nicht können hervorrufen, wenn er den bestehenden Geisterglauben nicht geteilt, sein

Grauen nicht an sich erlebt hätte. Aber so, wie er es getan, hätte er die Gebilde dieser Vorstellung nicht verwendet, wenn er nicht zugleich frei über ihr geschwebt wäre; denn wie hätte er sonst so rein nach dichterischem Zweck über sie zu schalten vermocht! Der Glaube daran muß nur so in ihm gesteckt sein, wie ein schon lockerer Kern in einer Nuß, oder, wenn man ein anderes Bild will, er stand mit dem einen Fuß darin und hatte den andern haußen. So werden diese Erscheinungen zu Symbolen und sind doch poetisch lebendige, glaubhafte Wesen. — Ich habe zum Auftreten des Geistes Banquos zwei höchst merkwürdige Tatsachen als belehrende Belege beizubringen. Ein Raubmörder verhielt sich während seines ganzen Prozesses vollständig roh, zeigte von Reue keine Spur, beschwerte sich nur mißmutig über häufige lästige Gegenwart des Gemordeten in seinem Gefängnis, ganz wie man sich über einen zudringlichen Gast ausläßt; noch der Geistliche, der ihn zur Hinrichtung begleitete, vermochte sein rohes Gemüt nicht zu erschüttern, nur beklagte sich der Verurteilte auch unmittelbar vor dem letzten Gang über den geisterhaften Eindringling: „Sehen Sie, dort beim Ofen steht er wieder." Soweit auch der gemeine Raubmörder von dem heroischen Macbeth absteht, so ist dabei doch besonders interessant, daß beiden die Gewissenserscheinung wie ein aufdringlicher lästiger Besuch erscheint, welchen Macbeth wegzuschelten versucht, endlich auch wirklich wegschilt. Damit ist er verloren; er hat in dem Gewissen die Mahnung zur Umkehr, zur Rettung seiner Seele weggescholten. — Der andere Fall: bei einem Geistlichen erschien der Schultheiß seines Ortes, ein geachteter Mann, und eröffnete ihm in großer Anfechtung der Seele: am letzten Abend sei ein Kind mit blutender Wunde unten an seinem Bette gestanden, als er zur Ruhe gehen wollte. Er bekannte ihm eine wohl vor zwanzig Jahren begangene Tat: er war als Soldat bei der Erstürmung von Sens, das die Württemberger nach blutigem Kampf einnahmen; nachdem sie eingedrungen, wurden sie von den Bürgern aus den Häusern beschossen; man weiß, zu welcher Wut dies den Soldaten reizt, so daß er, wenn ein solches Haus genommen ist, keine Schonung kennt. In einem solchen Moment hatte der damals junge Mann ein Kind niedergestochen. Er habe die Tat sich aus dem Kopf geschlagen, endlich vergessen, sagte er dem Geistlichen. Dieser durfte dem Schuldigen mit Hinweis auf sein folgendes braves Leben Trost zusprechen,

allein die Erscheinung kehrte wieder, der Unglückliche verfiel in einen Zustand von Schwermut, in dem er sich erhängte. Beide Fälle verlieren alles tiefere Interesse, sie werden nur geistlos betrachtet, wenn man die Erscheinungen für wirkliche Geister hält. Denn faßt man sie so, dann wird die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von schwer lösbaren Denkproblemen abgelenkt; es melden sich die Zweifel über Vereinbarkeit von Erscheinung Verstorbener mit den Naturgesetzen, auf welche, wer Geister glaubt, zu antworten versuchen mag, so gut er kann; sodann wäre die Frage, ob das erstochene Kind als Kind im Jenseits fortgelebt, oder, nach Menschenart dort erwachsen, nur als Geist seine Kindsgestalt wieder angenommen habe; kurz, es wird Alles in ein Gebiet des Disputablen hinübergezogen, das nur sehr mittelbar wieder mit dem Ethischen in Zusammenhang zu bringen ist, um was es hier sich handelt. Dagegen vom tiefsten ethisch-psychologischen Interesse sind die Erscheinungen, wenn man sie als bloße, jedoch bis zum vollen Scheine der Objektivität gesteigerte Seelenphänomene betrachtet. Das Gewissen spricht in Jedem, auch im Rohesten, und es duldet nicht, daß es ungehört bleibe. Es sprach zweifellos auch in jenem Mörder und er hörte es nicht an; auch jenem Soldaten wird die blutige Erinnerung öfter aufgestiegen sein, als er sich gestehen wollte, und er wird sie gewaltsam zurückgedrängt haben. In beiden Fällen hat sich das Gewissen in die Traumregion geflüchtet, hier die Gestalt der Opfer des Mordes angenommen und ist in ihr wie leibhaft mitten im Wachen dem Täter erschienen. Der zweite Fall freilich ist eigentümlich tragisch, weil die Tat in einem Momente der höchsten Leidenschaft verübt und, wenn eine solche gut gemacht werden kann, durch ein ehrenhaftes Leben und Wirken gesühnt war; nur müßte dies sicher verbürgt sein; war dieses Leben in der Folgezeit kein sehr gewissenhaftes, so erregt der späte vernichtende Durchbruch des Gewissens weniger Mitleid.

Noch eine andere furchtbare Form dieses Durchbruchs bietet Shakespeare im Endschicksal der Lady Macbeth. Von Macbeths erster Mordtat an, zu der sie ihn aufgestachelt und wobei sie mitgewirkt hat, muß ihre erste Sorge sein, vor dem Gatten stark zu erscheinen; seine innere Qual macht sich Luft (Akt 3 Szene 2), die ihrige darf es nicht; sie muß dem Verstörten noch Trösterin sein und vor Allem, wenn der Mann sich in Gegenwart Anderer verrät, den Schein, die Form zu

retten suchen. Macbeth aber schreitet auf der Bahn des Verbrechens, auch die furchtbarsten Gewissensphänomene zurückstoßend, fort, Shakespeare läßt erraten, daß sie, von ihm weit überholt im Verbrechen, furchtbar leidet; sie kann es nie gestehen, sie schluckt das Gewissen hinab und es tritt zurück, schlägt sich auf die dunkle Nervenregion, packt, ergreift im Schlafe die eigene Gestalt der Schuldigen und erscheint in sie gekleidet vor schauernden Zeugen; Macbeth sieht Gespenster, sie wird selbst Gespenst: ein Naturphänomen, das ein sittliches ist, ein Beisichsein und ein Außersichsein, sie ist sie selbst und ist nicht sie selbst, sondern in das Grauenbild ihrer blutigen Erinnerung verwandelt: eine furchtbare Magie des Gewissens. Zugleich eine Ironie der höchsten tragischen Art: das Geheimnis zu hüten war all ihr Streben, und nun muß sie es nicht wollend offenbaren.

Wie das Gewissen, so kann auch die böse Lust, unbewußt genährt, traumartig wie eine von außen herantretende Gestalt erscheinen. Die Zwischenglieder, die Stufen ihres Wachstums, sind unbeobachtet geblieben, der heimlich gereifte Gedanke scheint ganz unvermittelt plötzlich im Innern aufzufahren und wird nun als fremde Eingebung, als Einflüsterung einer bösen Macht vorgestellt. Der Teufelsglaube verdankt zwar nicht seine Entstehung, gewiß aber seine spätere Ausbildung dieser Art von Erfahrungen, wo uns ist, als hätte der Satan es uns eingegeben, und so bleibt Schleiermachers Satz: die Vorstellung vom Satan bezeichne die Grenze unserer Selbstkenntnis, ein sehr wahres und tiefes Wort. In Macbeth treten an die Stelle des Teufels seine Verbündeten, die Hexen. Ihr prophetischer Gruß ist nur ein Luftzug, der den längst glimmenden Funken des Mordgedankens in Macbeth plötzlich zur Flamme anbläst, eine Berührung, bei welcher er, stille großgezogen, so dämonisch emporfährt, daß Macbeth wie entrückt dasteht und all sein helles Wollen und Denken in Träumen schwindet. In einer italienischen Zeitung las ich kürzlich vom Kriminalprozeß eines Soldaten, der seinen Unteroffizier beim Exerzieren erschossen hatte. Das Motiv war, daß er sich von ihm gedrückt glaubte; er gab durchaus nicht zu, daß er den Mordgedanken selbst ausgeheckt habe, sondern behauptete fest, es habe mehrmals eine Stimme in ihm gerufen: erschieße ihn!

Wir kehren zum eigentlichen Traum zurück und hätten zunächst das wichtige Kapitel „die Denkformen im Traume“ zu besprechen. Wir

müssen jedoch, so besonders wichtig auch dieser Punkt ist, uns hier auf wenige Bemerkungen einschränken. Logisch zusammenhängende Denkreihen im strengeren Sinne des Worts kommen im Traume vor, sie werden jedoch nur als Reminiszenzen wacher Denkprozesse anzusehen sein und sie pflegen schnell und sinnlos abzubrechen. Lösung von Denkproblemen im Traum erklärt Volkelt gewiß sehr richtig aus einem völligen Bereitliegen der Faktoren, das im Wachen unbewußt sich vollzogen hat. Auch der Philosoph vereinigt Gedankenmomente zu einer Idee nur durch einen Akt des genialen Schauens, der ja schlechthin traumverwandt ist, übrigens in der Wissenschaft natürlich wertlos bleibt, wenn ihm nicht der logische Beweis nachfolgt; es kann nicht unmöglich sein, daß der wirkliche Traum noch getrennt liegende Bestandteile eines Gedankenganzen mit einem Schlag in eins-schaut.

Volkelt nimmt in diesem Zusammenhang — (es hätte ihr wohl auch ein eigenes Kapitel gehört) — die Frage über Hellsehen des Traumes in die zeitliche und räumliche Ferne auf. Er läßt sie offen und ist übrigens nicht abgeneigt, eine Möglichkeit anzunehmen. Diese folgert er aus der innern Einheit der Dinge und der Seele, wie sie der Pantheismus annimmt. Hier ist der Punkt, der, wie oben angedeutet, auch mir bedenklich erscheint. Mich dünkt, aus dem Prinzip des All-Einen sollte sich eine besondere Neigung zur Annahme von Überspringungen der naturgesetzlichen Schranke und Ordnung nicht ergeben. Wir müssen uns sehr vor dem Schein und Vorwurf des Zusammenschüttens hüten. Eine Philosophie, die im Prinzip nur von „vielen Seienden" weiß, ist, wie die Aufnahme dieser Schrift in jenem Lager gezeigt hat, nur zu bereit, eine Forschung, die im Übrigen auf nüchterner Grundlage im guten Sinne mystisch ist, für mystisch im üblen Sinne zu erklären; um so bedächtiger muß in solchem Gebiete wie die Fragen über mögliche Durchbrüche der innern Einheit durch die festen Zwischenwände des Vielen unsere Forschung vorgehen. Wunder sind Motive für Kunst und Poesie, soweit sie symbolische Auffassung zulassen, wie wir an Shakespeares Geistern gesehen haben; jene verlieren, was die Physik durch Erweiterung in Metaphysik zu gewinnen scheint. Was die Richtung nach der Zukunft betrifft, so ist über den alten Glauben an die prophetische Natur des Traumes im Wesentlichen zu sagen: es kann nicht genug gemahnt werden, den

Traum auf das Rückwärts, nicht auf das Vorwärts anzusehen. Hier muß wirklich als Regel gelten: die Traumdeutung soll am Schwanz aufzäumen. Denn der Traum besteht aus Erinnerungsbildern. Allerdings aber ist doch auch nicht zu leugnen, daß hier etwas Ähnliches stattfinden könne, wie es Volkelt bei der Frage über Denkprobleme mit gutem Grund annimmt. Ahnung ist möglich als dunkler Gefühlsschluß aus gegebenen Prämissen, die der Instinkt richtiger erkannt hat als der Verstand, und im Traume kann dieser Akt hervortreten als symbolisches Schauen. So weit, in diesem Sinn, wird ein Hellsehen angenommen werden dürfen.

Wir verfolgen den dichtenden Traum („Phantasietraum"). Volkelt gibt, auf Grund namentlich von Scherners Studien, eine Reihe von Zügen zur näheren Kenntnis seines Verfahrens: Vergrößern, Erweitern, in die Ferne Schweifen, fortbildend Steigern, zwei Bilder Ineinanderschieben (nämlich sinnvoller als der bloße Assoziationstraum), Verdoppeln usw. Ich hebe nur heraus, was durch Gleichheit des Verfahrens prägnant auf die Dichtkunst hinweist, was den Charakter des anschaulichen Objektivierens trägt. Der Traum läßt nichts abstrakt. Ich empfange einen Brief, und sogleich steht der Absender vor mir; ich frage einen Freund nach dem Preise seines Zimmers, und schon trete ich auch in dasselbe ein. Zu dieser vergegenwärtend dichtenden Natur rechne ich, was ich ein motivierendes Voranschicken nennen möchte. An anderer Stelle erzählt Volkelt ein Beispiel: er sah im Traume Knaben sich balgen und rief ihnen dann einen abgeschmackten Schulmeistervers über den Wert der Bildung zu; natürlich summte ihm dieser Vers von der Tageslektüre her im Kopf, und der Traum erfindet eine Szene, um die Erinnerung anzubringen. Vieles derart wäre beizubringen, z. B. wie wir im Traum einen Reim machen und einem Zweiten, um uns darauf führen zu lassen, vorher das Wort in den Mund legen, worauf wir reimen. Hier ist nun, als auf einen besonders interessanten Zug des dichtenden Objektivierens, wieder auf jene Form des Leibreiztraumes zu weisen, wo wir Zustände des eigenen Leibes in einen erfundenen Zweiten hinüberdichten. Ich füge zu dem oben Erwähnten noch das Beispiel von einem meiner Bekannten, welchem träumte, einer der wilden Männer des preußischen Wappens liege neben ihm und lege ihm das eine seiner starken Beine über den Schenkel; er erwachte an

einem Krampf im Bein: der Schmerz war sehr treffend objektiviert worden.

Kann der Traum wirklich Schönes erzeugen? Von innerer und äußerer Ordnung eines Kunstwerks kann natürlich keine Rede sein; Volkelt erklärt sich namentlich hier gegen die Überschätzung dieses Gebiets bei Scherner, der doch im Übrigen soviel Verdienst in seiner Durchforschung hat. Es tauchen im Traum einzelne beseligend schöne Gestalten, Szenen, Landschaften auf, allein doch wohl nur in der Seele von Schläfern, die im wachen Leben den Schönheitssinn ausgebildet haben, und doch mehr als Reminiszenz denn als Schöpfung. Ausnahmsweise mag es vorkommen, daß Menschen ohne jede höhere Phantasiebildung ideale Träume haben; es ist am Ende möglich, daß diese reine Schöpferkraft der Seele den Bedingungen ihres Reifens vorspringt und vereinzelt aufblitzt, wo für sie kein Boden zu sein scheint. Jedenfalls verschwinden diese Gebilde nicht nur so schnell wie sie erschienen, sondern ihre Schönheit würde auch die Prüfung des wachenden Auges doch wohl nicht aushalten; es ist das Ahnungsvolle, der Zauberhauch des Traumes, es ist seine Stimmung, welche ihnen den Unendlichkeitscharakter leiht. Es kommen bekanntlich Träume vor, worin man förmlich und eigentlich dichtet; ich erinnere mich, daß meiner Mutter träumte, der damals vor kurzem verstorbene dicke König Friedrich von Württemberg stehe hinter ihr und zwinge sie bei Todesstrafe, ein Gedicht auf seinen Tod zu machen, und — merkwürdig — sie konnte am Morgen einen langen Vers von dem so entstandenen Kunstprodukt aufschreiben. Er war jedoch nur passabel; im Traum war er ihr sehr schön vorgekommen. Übrigens ist der Traum weit mehr ein Leben in der Angst und Bangigkeit als in der seine Gebilde verklärenden Seligkeit. Die vom hellen Bewußtsein ungehütete Einbildungskraft verunendlicht noch weit mehr die Schrecken als die Wonnen; der Traum kennt eine Todesangst, wie sie im Wachen nur ein Delinquent vor der Hinrichtung fühlen kann, und wir sind in seinen Bangigkeiten alle feig, weil Vernunft und Wille uns keinen Panzer gegen sie geben.

Von ganz anderer Wichtigkeit als die Frage: wieviel Schönes der Traum dichten könne, ist die Vergleichung seines Verfahrens überhaupt mit dem der wachen ästhetischen Auffassung und Produktion, der Kunst und der Dichtung. Die eine Seite der tiefen Verwandtschaft

ist das Symbolisieren, auf das wir hier zurückkommen müssen. Es sind für unsern Zusammenhang zwei Formen zu unterscheiden. Die eine derselben ist jener Akt, wodurch allein alle Objekte aus der unorganischen und vegetabilisch organischen Welt für uns zu ästhetischen werden: wir verlegen uns selbst in den Gegenstand, leihen ihm unsere Stimmungen, schieben sie ihm unter, wachsen in ihn hinein, kommen uns aus ihm entgegen; diese „Einfühlung" (s. die oben erwähnte Schrift von Rob. Vischer „Über das optische Formgefühl") hat ganz Traumcharakter und erinnert namentlich an die Leibreizträume, die allerdings zugleich das klarste Beispiel für die andere Form sind, nämlich für das eigentliche Symbolisieren: das Ausdrücken eines Inhalts durch ein Bild aus anderer Sphäre. Dies geschieht im Traume so dunkel, daß Bild und Sache blind verwechselt werden, ganz ähnlich wie in der Symbolik der Naturreligionen; in Kunst und Dichtung geschieht es heller, sehender, bewußter, doch lebendig auch hier nur dann, wenn das Bild nicht durch trockenes Suchen gefunden, wenn das Sehen, das Bewußte dabei noch grundverschieden ist vom farblosen Vorstellen der gewöhnlichen nüchternen Bewußtheit. Beide Formen sind ein Objektivieren, die erstere als Einwohnen des Subjekts in ein gegebenes Objekt, die zweite als Veranschaulichung eines an sich irgendwie abstrakten Inhalts. Ein noch ganz anderes Objektivieren ist nun aber das Schaffen von Gebilden, welche wie selbständige freie Wesen außerhalb ihres Schöpfers zu wandeln scheinen, seinen Ursprung aus ihm völlig verbergen. Dieses eigentliche produktive Objektivieren haben wir am Traume bereits kennengelernt, und hierin nun liegt die allgemeine wesentliche und große Ähnlichkeit zwischen ihm und der Dichtung, und zwar vorzüglich ihrer konzentriertesten Form, der dramatischen, und — da alle Kunst nach dieser Spitze zielt —: mit dem Verfahren der schaffenden Phantasie überhaupt. So „zerfließend, zerflatternd" die Traumbilder auch sein mögen, der Traum ist und bleibt Dramatiker. Der Dichter vereinigt in seinem wirklichen poetischen Tun den Traum mit dem Wachen. Seine Gestalten kommen ihm, er sieht sie, als könnte er sie greifen, sie scheinen ihm einzugeben, was er ihnen eingibt, und zugleich weiß er doch hell, daß sie seine Geschöpfe sind, und dirigiert sie, wie und wohin er will; sie sind so täuschend leibhaft wie im Traum und ihre Leibhaftigkeit täuscht ihn doch nicht wirklich. Diese Entstehung der

echten Gebilde der Dichtung verrät sich auch durch den traumähnlich wunderbaren Hauch, der sie umwebt, und zwar sowohl die ganz deutlichen als auch jene, welche der Aufgabe gemäß unbestimmt verschwebende Umrisse haben, musikalisch verklingen. Kein Dichter ist, wessen Gebilde nicht diesen Traumzauber haben. Wie könnte man also eine Ästhetik schreiben, ohne den Traum herbeizuziehen! Vorangegangen ist hierin, wie Volkelt anzuführen nicht versäumt, mit schlagend geistreichen Bemerkungen Jean Paul in seiner „neuen Vorschule der Ästhetik", und ihm folgend habe ich die Lehre vom Traum in die Psychologie des Schönen eingeführt. Hervorheben möchte ich namentlich noch, wie merkwürdig die Poesie mit dem Traume das Hervorbilden aus einem gegebenen Keime teilt. Einem echten Dichter sproßt das Bild eines Charakters, wie er ihn an dieser oder jener Stelle seines Gedichtes braucht, aus dieser im Zusammenhang gegründeten Forderung von selbst wie eine Pflanze aus dem Saatkorn; wir sagen: die Gründe, diesen Charakter so und so zu halten, sind die und die; was wir Gründe nennen, ist in ihm eine traumähnlich schauende Triebkraft. Als Beispiel führe ich den Charakter der Desdemona im Othello an und was ich über seine Entstehung gesagt habe Krit. Gänge, Neue Folge, Heft 6 S. 87, 88*).

Für die Wichtigkeit der Bedeutung des Traums ist aber noch auf ein anderes, ganz dem Leben angehörendes Gebiet hinzuweisen. Wer den Traum nicht des Studiums wert achtet, wird die Leidenschaft nicht verstehen. Sie geht nie einfach auf das Objekt, sondern auf ein Phantasiebild desselben, das als ein Unendliches erscheint, von jenem Zauberlicht vergoldet und von jenem Zuge zur höchsten Sehnsucht umweht ist wie Traumbilder. Die schönste dieser Verwechslungen, der schönste dieser Träume ist die Liebe. Daher träumt auch Niemand mehr, niemand seliger und wehmutsvoller als der Liebende. Sehr wohl weiß es das Weib, daß sie in der Liebe dem Manne zu einem Geist aus unbekannten Sphären, zum Traumbilde wird; es ist ihr höchster Wunsch, dies zu werden, ihr einziges Glück, wenn sie es wird. Beiher sei gesagt, daß alle verrückten Mittel, ihre Erscheinung zu heben, alle unsinnigen Trachten aus dieser Wurzel wachsen. Könnte ich vielleicht damit dem noch nicht Gefundenen als Genius, als Fee, als Geist aus seligen Fernen erscheinen? denkt das Weib vor

*) S. hier oben S. 388 f.

dem Spiegel und frisiert sich einen wahnsinnigen Turm, einen waldigen Kithäron, einen Ortèles, einen Uri-Rotstock auf den Kopf. Doch ich wollte nicht spotten, eher noch entschuldigen; es ist ein an sich natürlicher und schöner Drang, der zu diesen Auswüchsen führt. Auch der unglücklichen Liebe ist hier zu gedenken. Das Weib kann auch zum höllischen Geiste werden, der das Leben eines Liebenden aus dem Reiche des Lichts in eine Dämonenwelt grausiger, banger Träume versenkt. — Die niedrigste unter den Traumbildungen im wirklichen Leben ist diejenige, die der Geldwut zugrunde liegt; nur eine schlechte Seele verunendlicht sich Geldhaufen und Papierfetzen. Wieviel höher steht selbst die Leidenschaft des Hasses, die den Gehaßten in umgekehrter Idealisierung zu einem Teufel hinauf- oder eigentlich hinabträumt! Ja, der ekelhafteste Infarktentraum ist idealer als der wache Leidenschaftstraum des Geldjuden, Schwindlers, Gründers.

Zum Schlusse nimmt nun Volkelt unter der Bezeichnung: „Der Traum ein Miskrokosmus" die Frage nach dem metaphysischen Hintergrund des Traumes auf: pflichtgemäß, denn nur diejenigen werden davon nichts wissen wollen, die den Menschen vom All trennen. Wir sinken im Schlaf in die Natur zurück, aus welcher auch der Geist aufsteigt, und schaffen unbewußt wie sie, nur daß wir bloß Bilder der Dinge schaffen, sie aber Dinge. Man wird das Wunderbare dieses Rücktritts in den Schoß des Naturlebens übersehen, wenn man nicht das „Unbewußte in der Traumphantasie" genau ins Auge faßt, womit sich schon ein früheres Kapitel von Volkelts Schrift speziell beschäftigt hat. Der Traum bildet, wie wir gesehen, so unbewußt, daß wir unsere Gebilde als eine fremde, unabhängig von uns dastehende Wirklichkeit ansehen. So vollständig ist ja das Nichtbewußtsein des eigenen Erzeugens, daß wir selbst auf dem innern Theater mitspielen, ohne irgend zu merken, daß ja hier der Schöpfer mitten unter seinen Geschöpfen steht. Dieses geträumte Ich hat im Traum ein Bewußtsein, wir fühlen in ihm und stellen uns Objekte und uns selbst vor; es handelt auch danach und greift in die andern Traumbilder bestimmend ein, aber es weiß nicht, daß es nur geträumt ist, das träumende Ich nicht, daß es bloß träumt. Diese völlige Täuschung von Objektivität ist nun natürlicherweise die Folge der völligen Subjektivität: das Ich ist im Traume für sich allein, weil jede Kontrolle mit der wirklich objektiven Welt und jede wahr-

haft ordnende Vernunfttätigkeit fehlt; weil ihm dieses Vergleichen und Unterscheiden abgeht, eben darum schlägt es für sich selber in lauter Objektivität um, sieht sich selbst als etwas Fremdes und Objektives an.

Nun besteht zwar der unendliche Unterschied, daß der Traum aus diesem Grunde wirr und ungeordnet, die Natur geordnet und gesetzmäßig schafft, aber gemein ist beiden das Unbewußte. Woher schließlich jener Unterschied? Warum geht der Mensch im Unbewußten hier so unsicher, die Natur in demselben Elemente durchaus so sicher? Man kann doch die Vergleichung nicht damit abweisen, daß man sagt: der Traum schaffe ja nur Bilder, die Natur Dinge. Der Natursphäre gehört auch der Instinkt in Tier und Mensch an, der doch nach einem vorschwebenden Bilde handelt, und der Instinkt handelt doch sicher; übrigens ist die Ansicht noch nicht widerlegt, daß auch das Hervorbringen der Natur selbst nach einem vorschwebenden Bilde vor sich gehen müsse. Genug: die Natur im Unbewußten sicher, der träumende Mensch so unsicher; warum? Nun, darum, weil der Mensch ein bewußtes Wesen ist. Weil dies, so streifen Lichter aus seinem bewußten Leben auch in sein unbewußtes, die gerade dadurch nur hinreichend sind, es zu verwirren, daß sie ja nicht das Ganze seines bewußten Lebens sind. Nach dieser Seite ist der Traum, wie Volkelt sehr wahr sagt, nicht unbewußt genug. Man kann auch sagen, im Traum strafe sich das Heraustreten des Menschen aus der Natur, indem die Halbheit: unbewußt mit Resten von Bewußtsein die große Verwirrung anstiftet. Sehen wir auf das wache Leben hinüber, seine Klarheit und Ordnung, so scheint dies dagegen ein Triumph über die Natur, tiefer: ein Triumph der Natur über sich selbst, da sie in ihm zum Bewußtsein kommt. Allein dieser Triumph wäre nur dann ein voller und wahrer, wenn nun das Bewußte das vorher Unbewußte ganz erfaßte und erreichte, sich mit ihm deckte, d. h. wenn die Natur, Mensch geworden, durch diesen sich ganz erforschen könnte, ganz erfahren, wie sie es angefangen hat bei jenem unbewußten Schaffen. Allein so ist es ja nicht: verwirren im Traume die vereinzelten Lichter die Sicherheit des unbewußten Schaffens, so verwirren im Wachen die Schatten des Unbewußten, die in das Bewußtsein hineinstreifen, die Sicherheit des Denkens, so daß dieses zu dem höchsten Ziele: eben dem Punkte, wo das Bewußte, das Denken

seinen Gegenstand erreichte, zu dieser Einheit des durchdringenden Bewußten und durchdrungenen Unbewußten nicht gelangen kann. Und ebendaher rührt es ja, daß wir die Natur, die doch mit uns wesenseins ist, wie etwas ganz Fremdes, durch eine totale Kluft Geschiedenes uns gegenüber sehen: ganz wie im Traum. Beiher sei hier noch einmal auf die Poesie, die Kunst verwiesen. Ihr hoher Wert muß an dieser Stelle ganz einleuchten. Sie bildet naturähnlich, die Natur bildet in ihr als Menschengeist, unbewußt im Bewußten, ein erhöhtes reineres Bild ihrer selbst; relativ holen in diesem Gebiete die zwei getrennten Welten sich ein; die Wissenschaft steht höher durch ihre reine Bewußtheit, niedriger, weil sie mit ihr nie zustande kommt, den Gegenstand, das Unbewußte, einzuholen, nie so mit ihm sich deckt, wie es der Kunst gelingt. Würde es ihr so gelingen, wie dieser, so wäre sie das sich begreifende Weltgeheimnis, also schlechtweg das Höchste. — Was aber den Traum betrifft, so erhellt nun, daß wir nicht viel Ursache haben, stolz gegen ihn zu tun, da er ein so belehrendes Gegenbild der freilich ungleich geringeren, doch aber bestehenden Wirrnis unseres wachen Zustandes ist. Man wird, wie schon gesagt, dies Alles nur dann sonderbar finden, wenn man das Unbewußte, in das wir träumend zurückkehren, vom Unbewußten der ganzen Natur getrennt halten zu können meint; man sollte aber doch nicht vergessen, daß der Traum ein Kind des Schlafes ist, der Schlaf aber daher kommt, daß wir dem vegetativen Leben anheimfallen; das vegetative Leben ist aber doch Leben der Natur. Wir gehören also doch zu ihr, „also nimmt unser eigenes Wesen doch an dem Werden der großen Welt teil, Alles, was uns umgibt, ist doch Fleisch von unserem Fleisch“. Als Träumende können wir freilich nur die gewordenen Dinge in Scheinbildern nachschaffen; dies — um es noch einmal zu sagen — hindert aber nicht, den Traum als ein unbewußtes Naturschaffen, ein Zurücksinken in das Unbewußte des Naturbildens, eine Rückkehr an die Wurzel des Lebens aufzufassen und es staunenswert zu finden, daß der sonst bewußte Geist hier selbst Natur wird.

So führt der Traum mitten in das ewige Rätsel hinein, mitten in das Grundproblem der Spaltung des ewig Einen in die Natur und den Geist und ihres ewigen Sich-Suchens und niemals völligen Wiederfindens, so denn auch mitten hinein in die Versuche der

neueren Philosophie, diese Grundfrage zu lösen. Nur sehr richtig, in gewissem einzuschränkendem Sinne allerdings, finde ich, was Volkelt zunächst für Hegels Prinzip gegen die Prinzipien: Materie (wie es die jetzige Empirie aufstellt, sofern sie Philosophie sein will), Wille (Schopenhauer), die vielen Realen (Herbart) vorbringt: „Die Vernunft, die Idee als Weltprinzip ist nicht, wie der Urwille nach Schopenhauer, die „Realen" nach Herbart, ein derb dastehendes bloßes Faktum; sie ist nicht bloß unendliche Substanz und unendliche Macht, sondern sie trägt zugleich in ihrem Begriff den Grund der Existenz, sie hat also eine Wirklichkeit, die sich in sich selbst und durch sich hält usw." Das Letzte, worauf die Philosophie Alles gründet, darf nicht ein undurchsichtiges Etwas, nicht ein Klotz sein. Doch nur in einzuschränkendem Sinne richtig ist diese Aussage für Hegel; er meint, in seiner Weltvernunft die Natur mit dem Begriff beisammen zu haben, aber er hat ihre scheinbar absolute Spaltung, ihre Diremtion, er hat aus der Idee das „Anderssein" nicht erklärt; daher, weil das Anderssein unerklärt daneben liegen bleibt, fallen sie doch auseinander und ist die Wesensfülle in seiner Vorstellung von der Weltvernunft nur seine ehrliche Vorstellung. Ist also die Natur nicht wirklich abgeleitet, so ist es auch der mit ihr gegebene Zufall nicht, und hieraus folgt zugleich, daß Hegel vom Zufall in der Naturseite des Geistes, also auch vom Traume, geringschätzig wie von allem Zufälligen, nur flüchtig und beiläufig redet.

Wir kommen darauf zurück und folgen erst den weiteren tiefen Blicken Volkelts. Sehr treffend erinnert er bei Hegel an Faust, dessen Streben ein glühendes Suchen nach der Wesensidentität des Subjekts und Objekts ist, also auf tiefwahrem Grunde ruht. Bei Schopenhauer zeigt er, wie sehr seine Welt einem Traume gleicht, da nach ihm die Anschauungsformen Raum und Zeit mit dem Wesen des Willens als Weltprinzip nichts zu tun haben, rein subjektiv sind. In der camera obscura des Traumes dichten wir auf dem Grund dieser Anschauungsform: der Traum setzt seine Bilder in den Rahmen eines inneren Raumes und einer inneren Zeit, aber freilich nur wirr, die wirkliche Welt dagegen erscheint in diesem Rahmen als eine geordnete; allein diese Ordnung ist für eine Philosophie, welche die ganze Weltgeschichte bloß für planlose Komödie, die Menschenwelt für Wolken im Winde hält, eben auch nur Schein und also doch um

nichts besser als der eigentliche Traum: was in uns unsinnig träumt, baut in ebensolchem Unsinn durch das principium individuationis die Welt, die in ihrer ganzen Weite wirklich nur ein ewiger Traum des all-einen Willens ist — der Schleier der Maja. Dies lenkt natürlich den Blick des Verfassers nach Indien zur älteren Vedantaphilosophie, von da zum Buddhismus, der Lehre vom Nichts als der Wahrheit, die hinter dem Welttraum verborgen ist.

Auch Fichte durfte nicht vergessen werden; Volkelt faßt ihn an dem Widerspruch, daß er in einzelnen Stellen hinter seinem Ich ein unbekanntes X annimmt, das die Gegensätze Ich und Nicht-Ich als identisch enthalte, und daß er trotz diesem Anlauf wieder zum puren Ich als Weltprinzip zurückkehrt, daß hiemit die Welt im Grund als ein von allen Ich gemeinschaftlich geträumter Traum gefaßt wird. Nennt ja Fichte selbst den Akt, wodurch das Ich sein Nicht-Ich setzt, eine Realität sich gegenüberstellt, ein Tun der produktiven Einbildungskraft. Nun beachte man, wie merkwürdig dies ist! Das Ich wirkt, um als klar bewußt handeln zu können, vor und hinter diesem klaren Bewußtsein (eben als Phantasie) so, daß eine Welt vor seiner Anschauung entsteht, auf die es handeln kann. Da wäre ja Fichte eigentlich doch wieder bei jenem unbekannten X hinter dem Ich angekommen, denn das ist doch nicht das spitze Ich, das so schafft! An diesen Punkt hat ja Schelling angeknüpft, welchen Volkelt nicht hätte übergehen sollen, und dieser hat der Natur einen solideren Grund gegeben, hat die Normalität der Naturordnung doch besser erklärt, wiewohl er den Erklärungsgrund nicht erklärt hat. Wir kommen auf ihn zurück. Fichte, da er — durch den genannten Widerspruch in seinem Denken — jenen Akt doch immer wieder nur subjektiv versteht, läßt es unbegreiflich, warum *der* Phantasietraum, der die Welt der Objekte setzt, im Unterschied vom wirren eigentlichen Traum so klar geordnet ist; denn daraus, daß die Welt von der Phantasie des Ich zum Zwecke des bestimmten sittlichen Handelns gesetzt wird, läßt sich doch nimmermehr die strenge Gesetzmäßigkeit der Naturordnung ableiten. Hier gelangt Volkelt zu der interessanten kleinen Schrift von Ernst Krey: Zum Problem der Materie, 1873, der den Fichteschen Idealismus dahin revidiert, daß er als einzigen Unterschied zwischen dem Traum und der Welt des Wachens diesen aufstellt: die causa efficiens der Traumgebilde ist das individuelle

Subjekt, während die Vorstellungsgebilde der wirklichen Welt von der Gattungs- oder Menschheitsperson, vom Ich in allen Ich produziert werden.

Der Verfasser schließt mit einigen schlagenden Worten gegen Fr. Schlegel und sein bekanntes Programm vom souveränen, in traumartiger Phantastik ironisch spielenden Ich. Eben hier, meine ich, hätte er noch auf Schelling eingehen sollen, denn die Romantiker pflanzen sich, beide mißbrauchend, zwischen ihn und Fichte. Der Erstere bot freilich auch dem Mißbrauch einen bedenklichen Punkt zum Ansatze dar, und von dieser Seite müssen wir ihn nun ansehen. In Schellings Absolutem als Identität ist der Dualismus von Geist und Natur ausgelöscht; er läßt ihn aus der Identität (wie? wer weiß?) hervorgehen, und nun erscheinen seine beiden Glieder als gleichwertig. Die Natur ist wieder in ihre Bedeutung als Realität eingesetzt dem Geiste gegenüber. Da beide Welten im Absoluten Eines sind, so muß jede von beiden die andere enthalten, es muß Geist in der Natur, Natur im Geist sein. Der Geist in der Natur kann nur ein bewußtlos tätiger sein, und ebenso ist diejenige Seite des Geists, worin er Natur ist, bewußtloses Leben. Die Natur ist aber hiemit auch zu hoch gestellt, sowohl die wirkliche als die Natur im Geiste; sind Natur und Geist in der Identitätsphilosophie gleichwertig, so folgt für diese zweite Seite, die bewußtlose Geisteswelt, daß auch sie mit der bewußten gleichwertig ist. Und hieran hat sich nur sehr natürlich eine Neigung geknüpft, sie noch höher zu schätzen und über die bewußte zu stellen. Die Nachtseite des Seelenlebens kam nun, wie man weiß, in den Schwang, wurde zum Losungswort gegen die „platte Aufklärung"; Ahnung, Traum, Hellsehen wurden in das Licht göttlicher Wunderwelt und wahrer Offenbarung gehoben, und in diesem Sinne schrieb Schubert seine Symbolik des Traums. Was den mystischen Naturphilosophen wenigstens ein Ernst war, das nahm nun Fr. Schlegel hinüber zum Fichteschen Ich, machte dieses Ich aus einem ernsten zu einem windigen und verflüchtigte die Welt, die es sich nach des Meisters redlicher Meinung als „Material für saure Arbeit" aufbaut, in ein Traumschattenspiel, worin es sich ironisch halb versteckt, halb offenbart, um inhaltslos sich selbst zu genießen. Unschuldiger ist Novalis; seine tiefsinnige Traum-Schwindelwelt ist ein ebenso trauriger als interessanter Beleg der Folgen einer Ansicht, welche die

Wahrheit vom Traumcharakter der Poesie wahnsinnig in Unwahrheit übersteigert. Volkelt hätte ihn wohl erwähnen dürfen.

Wie soll der wahre Monismus diesen Gefahren entgehen? Es kann doch nur Ein Weltprinzip sein. Im Lager der Naturwissenschaft, wie sie jetzt die Stelle der Philosophie einzunehmen sucht, unterscheidet sich scharf von jener Mehrheit, welche das Universum auf das Atom und die blinde Kausalität baut, eine kräftige Minderheit, am klarsten vertreten von Du Bois-Reymond. Sie erkennt (s. die Vorbemerkung*) die Geisteswelt — begonnen von der ersten Regung der Empfindung im niedrigsten Tier an — als eine Welt, die nicht aus bloß mechanischen Faktoren zu begreifen ist. Soll nun die Natur, obwohl die Welt der Empfindung, des Gefühls, des Geistes, kurz jene Welt, welche das Viele der Natur in ideale Einheit zusammenfaßt, aus ihrem Schoß aufsteigt, dennoch einen andern Ursprung nicht haben als das undurchdringliche Atom und die Kausalität, so hat diese Minderheit im naturwissenschaftlichen Lager zwei absolut verschiedene Welten, müßte sich also rein zum Dualismus bekennen. C. G. Reuschle („Philosophie und Naturwissenschaft. Zur Erinnerung an D. Fr. Strauß") wollte dies nicht zugeben, während ihm doch der Geist Geist war, d. h. Denken des Allgemeinen, des Einen im Vielen, demnach absolut verschieden von dem, was nach dem Atomismus die Natur ist. Will man aber den Dualismus vermeiden — und man muß es, denn noch einmal: das Weltprinzip kann doch nur E i n e s sein — und will man nicht in Schellings Theorie zurückfallen, aus deren eigenschaftsloser Identität Natur und Geist als zwei gleichwertige Welten hervorsprangen, die also im Grund einen nur scheinbar ausgelöschten Dualismus enthielt, so kann nur entweder der Geist oder die Natur das Weltprinzip sein. Ist es die Natur, so ist es, weil der Geist ausgeschlossen, die Natur als blinder Mechanismus, alles nur Atom und Kausalität, und man muß sich frei zum Materialismus bekennen, also den Geist für Schein, für bloßen Dunst aus Stoff erklären. Ist es der Geist, so kann die Natur schlechtweg nichts Anders sein als Reich des unbewußten Geistes, in der Form strenger Selbständigkeit dem bewußten gegenüberstehend, aber nicht mit dem Werte, welchen Schelling ihr beigemessen, vielmehr muß Ernst gemacht werden, wie er selbst ihn nicht machte, aus seinen

*) Hier oben S. XIV.

anders lautenden Sätzen, nach denen der Geist sich sein Naturdasein voranschickt, um aus ihm als wahrer bewußter Geist aufzusteigen; die Natur kann nichts Anders sein als streng und stumm verhüllter Geist.

Wir wären hiemit wieder bei Hegel angekommen, aber nicht bei dem ganzen Hegel. Hat Schellings Identitätsprinzip durch die Gleichschätzung der Natur und des Geistes eine Überschätzung der Nachtseite des Seelenlebens zur natürlichen weiteren Folge gehabt, so steht bei Hegel die Natur und im Menschen die Ahnungswelt und der Traum zu niedrig, sie werden unterschätzt. Fragt man nun, wie wie Hegel zu verbessern, zu revidieren sei, so muß einfach bekannt werden: wir wissen nur das Wo, nicht das Wie. Das Wo ist die Stelle, an welcher die Natur als unerklärtes „Anderssein“ oder „Außersichsein“ des Geistes bei Hegel eben auf einmal da ist und nichts geschieht, den machtvollen Schein ihrer total selbständigen Realität der Geisteswelt gegenüber zu begründen, zu erklären. Die Natur muß in ihrem Grunde Geist sein, sonst entsteht aufgezeigtermaßen Dualismus. Aber welcher Denker wird es ergründen, wie es kommt und zugeht, daß, was dem Wesen nach Prius, der Zeit nach Posterius ist, d. h. daß der Geist ewig sich die Natur als Prius voranschickt, um als Posterius aus ihr hervorzugehen? Kein Geist, wo kein Nervenzentrum, wo kein Gehirn, sagen die Gegner. Kein Nervenzentrum, kein Gehirn, sagen wir, wenn es nicht von unten auf unzähligen Stufen vorbereitet wäre; es ist leicht, spöttlich von einem Umrumoren des Geistes in Granit und Kalk zu reden, — nicht schwerer als es uns wäre, spottweise zu fragen, wie sich das Eiweiß im Gehirn zu Ideen aufschwinge. Der menschlichen Erkenntnis schwindet die Messung der Stufenunterschiede. Es wird Geheimnis bleiben, wie es kommt und zugeht, daß die Natur, unter welcher doch der Geist schlummern muß, als so vollkommener Gegenschlag des Geistes dasteht, daß wir uns Beulen daran stoßen; es ist eine Diremtion von solchem Schein der Absolutheit, daß mit Hegels Anderssein und Außersichsein, so geistreich die Formel, doch so gut wie nichts gesagt, die Schroffheit der scheinbaren Scheidewand einfach verdeckt ist. Die richtige Anerkennung der Schneide und des Stoßes in diesem Gegenschlag findet man bei Fichte, aber keine Erklärung dafür. Er braucht für sein handelndes Ich ein strenges Objekt, aber dessen unerbittliche Macht ist doch nicht durch den Ursprung aus dem

Ich begreiflich. Fichtes bester Gedanke war, den Akt der Setzung des Nicht-Ich als einen Akt der produktiven Phantasie zu fassen: dies ist, wenn man den Begriff des Ich vorher zu einer allgemeinen Weltkraft erweitert, nichts anderes als Hartmanns „Unbewußtes“. Die Philosophie des Unbewußten, geistvoll und tief, teilt aber doch mit der Schelling-Schule die Überschätzung der Welt, die durch diesen Namen bezeichnet ist. Der bewußte Geist, so arm er einerseits erscheint, da es ihm nie gelingt, das unbewußte Tun, durch das er die Natur baut, mit seiner Erkenntnis einzuholen, und da sein Handeln aus Reflexion tausendmal durch den sicheren Schritt jener unbekannten helldunkeln Macht beschämt wird, — der Geist ist doch das unendlich Höhere, weil er eine ganze zweite Welt baut, die Welt der Wissenschaft, des Staates und der Sittlichkeit. Wir wissen z. B. nicht, wie wir als Natur eine Hand bauen, aber unsere Maschinen, lauter Auseinanderlegungen der Hand und ihrer Leistungen, erweitern doch das Können der Hand ins Unendliche, — und in höherer Sphäre: große Gedanken der Menschheit schaffen in der Welt noch ganz andere Veränderungen, als die Sonnenaufgänge und Gewitter, welche die Weltseele in der Region ihres unbewußten Naturseins schafft. Die sittlichen Ordnungen, die der Mensch errichtet, sind sehr unvollkommen, dennoch beschämen sie die Natur; diese ist eben so grausam als liebevoll, in der Menschenwelt gibt es Handlungen der Liebe und Verbindungen für ihre Zwecke, wogegen die instruktive Liebe in der Natur sehr arm ist.

Das ewige Rätsel also bleibt so gewiß stehen, als — die Notwendigkeit, ewig danach zu forschen. Denn Forschen ist Pflicht, weil die Natur durch uns erfahren will, wer sie sei und wie sie es angefangen; sie wird es nie erfahren, und dennoch will sie, daß wir forschen, denn sie läßt uns sinken, wenn wir vom Forschen lassen. Ein Eines, das sich ewig aufs Neue, in unendlichen Formen ein Blindes, scheinbar grob Materielles unterbaut, um ihm ein Helles, Bewußtes überzubauen, — ein geistiges Prinzip, das im Menschen zu sich kommt und in ihm denselben Gegensatz in einem unerforschlich reichen System von Graden und Stellungen vertieft wiederholt: dort muß das ewige Rätsel liegen; auch der Gang der Kulturgeschichte ist nichts Anderes als ein Prozeß, das scheinbar höchst Bewußte (die reifste Bildung) in immer neuen Steigerungen zu einem Naiven

herabzusetzen, indem eine bewußtere Kulturstufe ihm übergebaut wird. Der Traum aber in seiner reichen Armut und in seinem armen Reichtum, in seiner dummen Genialität und genialen Dummheit, ist und bleibt ein staunenswerter Zeuge und Bürge für die Einheit der scheinbar so ganz entgegengesetzten zwei Welten, der Natur und des Geistes; denn in ihm dichtet der Geist unbewußt, wie er unbewußt in der Natur schafft, und doch ist es der Geist und strahlen Lichter seines bewußten Tuns auch in sein Helldunkel: ein Geisterreich, das nur der höchst Geistlose unwert finden kann, es zu erforschen.

(Augsburger Allgemeine Zeitung, Beilage 1875; Altes und Neues von Fr. Th. Vischer, Stuttgart 1881, Heft I, S. 487—232.)

Carl Gustav Reuschle,
Philosophie und Naturwissenschaft.
Zur Erinnerung an David Friedrich Strauß.
Bonn, Emil Strauß 1874.

Ein wohlbekannter Name, selbst ein Repräsentant des Bundes zwischen Naturwissenschaft und Philosophie, erscheint hier am Grabe des Mannes, dessen Verlust Deutschland betrauert, und legt ein wahres Denkmal der Pietät darauf nieder, eine Schrift, die eine Reihe von Ehrenzeugnissen für den Verstorbenen mit dem Prädikat abschließt, er nehme den ersten Platz unter den Philosophen ein, welche ans Werk gegangen sind, die lang getrennten Bahnen der Philosophie und Naturwissenschaft in Eine Linie zu vereinigen: den ersten, weil er das wirklich spekulativste unter den Ergebnissen der neueren Naturforschung, die Deszendenztheorie, seiner Weltanschauung einverleibt habe.

Die kleine Schrift ist von einer durchaus wohltuenden Frische und Lebendigkeit: der Sinn herzlicher Verehrung und der Geist des regsten Interesses der Wissenschaft treffen in ihr zusammen; sie ist warm und macht warm; man sieht, sie ist in Einem Gusse rasch niedergeschrieben, und man nimmt dafür einige Lässigkeiten im Satzbau, einige Härten im Tonfall leicht in den Kauf: wo Feuer ist, da ist doch immer auch Stil.

Der Verfasser schildert Strauß zuerst als theologischen Kritiker, Stilisten und künstlerischen Biographen, als Philosophen und führt dabei die Parallele mit Lessing, die oft gezogen worden ist, in einer Weise durch, daß bedeutende neue Lichter auf die einzelnen Seiten der Vergleichung fallen. Ich verweile bei einigen Punkten.

Reuschle geht von den Wolfenbüttler Fragmenten, von Reimarus aus und zeigt dann, wie Lessing, sein Herausgeber, an Freiheit und Tiefe des Blickes hoch über ihm stand. Es ist bekannt, daß Lessing (wie Herder) an einigen Stellen nahe daran streift, den Begriff des Mythus zu entdecken und auszusprechen. Als Strauß sein Leben

Jesu schrieb, war dieser Begriff gefunden. Wir verdanken diesen Schlüssel zum Verständnis aller Religionen den aufeinanderfolgenden und zusammenwirkenden Arbeiten eines Heyne, Gabler, Schelling, Creutzer, Baur. Ich gestehe, nicht zu wissen, wer das Wort: Mythus ist unbewußte Umdichtung einer geahnten Wahrheit in Personen und Handlungen, zum erstenmal ausgesprochen hat; von Schritt zu Schritt klarer ausgebildet und teilweise auf die Erzählungen nicht nur des alten, sondern auch des neuen Testaments angewandt, hat Strauß diesen lösenden Begriff schon vorgefunden. Er war aber der Erste, der es wagte, ihn auf alle Berichte und Auffassungen des neuen Testaments anzuwenden, welche dem Naturgesetz, dem geschichtlichen Kausalzusammenhang widersprechen, namentlich auf die stärkste aller Wundererzählungen, die man am meisten sich gescheut hatte anzutasten, die von der Auferstehung Christi. Ist nun, wer dies geleistet hat, ein Entdecker zu nennen? So scheint mir die Frage gestellt werden zu müssen. Verdient Strauß das große Prädikat, so steht dies sein Verdienst so hoch über allen seinen übrigen Verdiensten, daß zwischen den letzteren, so bedeutend sie auch sind, und jenem eine Gleichung nicht zu ziehen ist. Strauß ist Kritiker, künstlerisch zeichnender Biograph, gewandter Stilist und Polemiker, man kann ihn einen Philosophen nennen, wenn man darunter nicht den Begründer eines neuen Prinzips und Systems versteht, aber wenn in jenem Punkte sein kritisches und philosophisches Talent so zusammengetroffen sind, daß er Entdecker genannt werden kann, so ist und bleibt dies sein eigentlicher Ehrenname und ich finde nicht, daß in der Literatur, die sich nun schon ziemlich reich über ihn gesammelt hat, dies Eine und Wesentliche mit der nötigen Schärfe herausgestellt wäre. Und ich glaube, die Frage ist zu bejahen: er ist ein Entdecker. Alle die Männer, denen wir diesen stolzen Namen beilegen, hatten ihre Vorläufer, denen nur noch ein Schritt fehlte, um das Geheimnis, dem sie auf die Spur gekommen, ganz zu enthüllen und für die Welt ganz nutzbar zu machen. Diese vergißt man; wer den Schritt vollzog, dem bleibt der Ruhm. Die Größe des Ruhms hängt ab von der Größe der Wohltat, welche der Menschheit durch die Entdeckung gebracht wird. Ich frage nun, ob es nicht eine Wohltat von unendlichem Wert ist, daß wir aus folgenden Alternativen erlöst sind: entweder die Schriften des neuen Testaments wollen Wunder berichten oder nicht;

im ersteren Fall sind die Verfasser entweder Betrüger, oder sie berichten Wahrheit, und dann ist Naturgesetz und Vernunft umgestoßen; im zweiten Fall müssen wir uns abquälen, mit den Rationalisten den greiflich klaren Wortsinn geschmacklos durch sogenannte natürliche Erklärungen zu verdrehen, zu mißhandeln. Die Konsequenz in der Anwendung des Mythusbegriffs ist das große Expediens, das uns aus der Pein dieser Wahl befreit hat. Die jetzigen Generationen wissen kaum mehr, was sie darin für eine Wohltat besitzen und wem sie dieselbe verdanken. So geht es aber mit allen großen Entdeckungen; wir fahren auf der Eisenbahn, auf dem Dampfschiff, wir benutzen den Telegraphen, ohne des Namens Watt, der Namen Gauß, Weber, Morse zu gedenken; wir lassen Bücher drucken und es geht gut, wenn wir Einmal des Jahres uns Gutenbergs erinnern, wir erbeben nicht mehr bei einem Gewitter und fragen nicht nach den Physikern, die es zuerst als Naturerscheinung erklärt haben, wir wissen, daß sich die Erde um die Sonne dreht, und nur, wer soliden Schulunterricht genossen, nennt sich die Namen Kopernikus, Galilei und Keppler. Das ungemeine Expediens schließt aber ein zweites von noch unabsehlicherer Wirkung in sich: einen weiten, großen Schritt zur Läuterung der Religion von dem, was nicht Religion ist, zur Erfüllung dessen also, was Lessing wollte und auf diesem Punkte noch nicht ganz leisten konnte. Zur falschen Art des Glaubens gehört es unbezweifelt: glauben, daß ein Buch etwas schlechthin Anderes sei als alle Bücher, und es daher von einer Prüfung ausschließen, der wir alle andern unterwerfen. Man steht noch in einem ungeheuern Widerspruch, wenn man gewagt hat, an den Hauptbestandteilen des falschen Zusatzes im Wesen der Religion, des Mythischen nämlich, zu rütteln, deren stärkster Träger die Urkunde ist, und wenn man gleichzeitig dieser Urkunde entweder noch eine unvergleichbare Autorität beilegt oder wenigstens noch nicht weiß, wie man von dieser Autorität sich befreien soll, ohne die rein menschliche Achtung zu verletzen, welche die Urkunde doch verdient. In dieser Klemme befand sich noch Lessing — nicht ganz, doch halb und halb —; wir verdanken es Strauß, daß wir Beides vereinigen können. Die freie Anwendung des Mythusbegriffs involvierte zugleich den freien Fortschritt der kritisch-historischen Studien über die Entstehung der Schriften, die vor Strauß im Gange waren; nach dieser Seite wurde Strauß durch Baur ergänzt, dessen

Forschungen er in die späteren Ausgaben seines Lebens Jesu aufnahm*). — Nehmen wir die Vergleichung mit den großen Entdeckern im astronomischen und technischen Gebiete noch einmal auf, so ist zu sagen: diese übertreffen Strauß an Breite der Wirkung, er sie durch die Höhe des Gebiets, dem seine Entdeckung angehört. Jene Entdeckungen sind für Alle, diese kann nie für Alle sein, wiewohl die Minderheit, die dem Entdecker den reinen Dank zollt, der allen Wohltätern der Menschheit gebührt, noch zu ungeahnter Größe wachsen wird. Die Mehrheit bedarf in alle Zukunft des Mythus, aber daß er auf einen möglichst kleinen Rest reduziert werde, müssen wir ihr gönnen und wünschen. Reuschle vergleicht Strauß und Lessing auch nach ihrem Verhalten gegen die „Halben". Denkt man sich aber Lessing bis dahin vorgeschritten, wo Strauß stand, so wäre er ohne Zweifel darin doch milder gewesen. Die Mehrheit bedarf die Halben, um in jener Reduktion gefördert, um so weit in der Läuterung der Religion vorwärts gebracht zu werden, als sie überhaupt kann. Die Straffheit vergibt sich nichts mit einem teilnehmenden Seitenblick auf dies langsame und gelinde Werk des praktischen Lebens.

Bei diesem Punkte ist etwas zu verweilen. Lessing ist allerdings so mild nicht, als man ihn gewöhnlich nimmt, wenn man, im Hinblick auf seinen Nathan, kurzweg die Losung Toleranz an seinen Namen knüpft. In der Sache selbst war er so schneidig, wie man es nur sein kann und wie es alle scharf denkenden Geister sind, die zwischen Wahrheit und Wahn die straffe Linie ziehen. Diese Linie ist bei Lessing der „breite Graben", welcher das Wesen der Religion von allen den Zutaten trennt, die ruhig der Kritik überlassen werden können, weil sie nicht zum Wesen gehören. Solche Geister hassen den Wahn, müssen ihn hassen, weil sie das Licht lieben. Ja die wahre Toleranz setzt diese Schärfe mit ihrem Haß voraus. Man sehe die Sache genauer an. Um die Befangenheit in dieser oder jener Form des Wahns, d. h. in diesem oder jenem Umkreis mythischer Religionsvorstellungen, schonend mild zu beurteilen und zu behandeln, darf ich nicht selbst in einem solchen Umkreis befangen sein; diese Befangenheit wird notwendig zur Leidenschaft gegen Andersdenkende, denn sie kann nicht anders, als die entgegenstehende Religionsform für schäd-

*) Das Verhältnis von Baur und Strauß ist mit besonderer Feinheit und Klarheit besprochen von Wilh. Lang. (Im neuen Reich 1874. I.)

lich, höchst schädlich halten; ist es ja doch das Heil der Seele, um was es sich handelt. Frei von dieser Befangenheit und ihrer Leidenschaft kann nur sein, wer über allen diesen Formen in der reinen, der mythuslosen Religion steht; ihm sind diejenigen, die im Mythus stehen, Einer wie der Andere, Kinder, welche Mitleid, schonende Behandlung ansprechen. Er haßt den Wahn, aber nicht den unschuldigen, unmündigen Teil seiner Träger, nicht das Volk, das es nicht besser wissen kann. Gilt der Haß Menschen, so können das nur die Hüter des Wahns sein, die es besser wissen könnten, aber nicht wissen wollen, die sich schuldhaft im Wahn verhärten und die Unmündigen darin erhalten oder aus Interesse dies tun, ohne auch nur den Wahn ernstlich zu teilen. Man muß Lessings „Antigöze" lesen, um zu erkennen, daß der Mann nicht ohne Weiteres so ein Mann der Milde war, sondern im Prinzip ein Mann der Schneide und in der Stellung zum Pfaffentum ein Mann des gründlichen Hasses. Dagegen aber also Mann des rein menschlichen Mitleids gegen die unschuldig blind Befangenen; predigt er nun diesen Toleranz und bleibt doch unsere Behauptung wahr, daß diese gegen die ebenso blind Befangenen duldsam nicht sein können, weil jeder des Andern Wahn für sehr schädlich halten muß, so heißt dies nichts Anderes als: er sucht sie auf den Standpunkt *seiner* Unbefangenheit, seiner *reinen* Religion zu erheben. Nathan glaubt an die Wunder *seiner* Religion nicht, er sucht diese Klarheit auf Daja überzutragen und Nathan kann den Fanatismus im Patriarchen nur gründlich hassen.

Nun fragt es sich, wie diese schneidige Gesinnung sich gegen die „Halben" verhalten werde. Zu Lessings Zeit gab es solche, gab es das, was wir jetzt freisinnige Theologen nennen, noch nicht, d. h. Leute, die den Mythus bis zu irgendeinem Punkte fallen lassen, bei diesem Punkt aber haltmachen, als stünde ein Polizeidiener dahinter und riefe: bis hieher und nicht weiter! Strauß haßte diese gerade erst recht, und es ist an sich begreiflich, denn man kann denjenigen, der den Mut der Wahrheit hat, aber nur halb, mehr hassen als den, der ihn überhaupt nicht hat. Aber zwei Momente sprechen gegen diesen Haß auf die Halben, ein allgemeines und ein spezielles. Das allgemeine ist bereits genannt: als Kirchendiener müssen uns die Halben willkommen sein, weil sie tätig sind, jene Reduktion zu fördern; ist der straffe Denker gegen die Unmündigen tolerant, so muß er auch

tolerant sein gegen die, welche diesen doch um ein Stück Wegs vorwärts zur Mündigkeit führen. Die ganz Klaren können nicht Kirchendiener sein, das Volk bliebe in den Händen der ganz Finsteren, wenn die halb Klaren nicht wären und seiner sich annähmen. Man vergleiche hiezu, was ich über die angefeindete Halbheit, namentlich auch über die wohltätige Halbheit der Reformation anderwärts gesagt habe (Krit. Gänge, N. F., H. 6, S. 223—226*). — Das spezielle Moment tritt hervor in besonderen Lagen der Parteien und ihrer Machtstellung; man kann es das politische nennen. Strauß' Schrift „Die Ganzen und die Halben" war vorzüglich gegen Schenkel gerichtet, dessen Übergang ins freisinnige Lager ein großer Gewinn für die Partei in Baden war und sie ans Ruder brachte. Strauß nahm keine Rücksicht auf diese Lage; radikale Geister richten gern ihr Auge unerbittlich nur auf das Ansich der Sache, arbeiten für eine unbekannte Zukunft und sehen über die Stunde und ihr Interesse weg. Lessing nun wäre in derselben Lage ohne Zweifel billiger gewesen, aber stehen bleibt, daß er im Prinzipiellen schneidig, durchschneidend war wie alle die scharfen, klaren Geister, die dem Ding auf die Wurzel gehen.

Die ungemeine Verwandtschaft zwischen beiden Männern in der beredten polemischen Schlagfertigkeit führt den Verfasser weiter zu einer Vergleichung nach der Seite des künstlerischen Talents. Um in der Kunst, die Strauß als Biograph gezeigt hat, ein relatives Äquivalent für Lessings Bedeutung als Dichter zu finden, holt er mit einer allgemeineren Bemerkung aus, und zwar zunächst mit einer Digression über die Einteilung der Künste. Dies veranlaßt auch mich zu einer kleinen Digression. Reuschle hält die alte Einteilung der Künste in bildende und lautende aufrecht, weil die Poesie wie die Musik sich doch im Medium des Tons und der Zeit bewege. Allein die Dichtkunst legt ja das Schöne nicht so in den Ton wie die Musik, der zur Sprache artikulierte Ton dient ihr als Vehikel für die Schönheit der Vorstellung, mit dieser aber ist der Phantasie die gegenständliche Welt aufgetan, während die Musik keine Gegenstände, nur Gefühle ausdrücken kann; indem der Dichter uns Gestalten vorführt, öffnet er dem innern Auge den R a u m wieder, der das Medium ist, worin die bildende Kunst darstellt. Dies ist doch ein Unterschied von so entschiedener Stärke, daß er durchgreift und nicht erlaubt, den Ein-

*) S. hier, im ersten Band der 2., vermehrten Auflage, S. 292 ff.

teilungsgrund aus dem Medium des Lautes und der Zeit darum zu nehmen, weil die Poesie zunächst darin mit der Musik zusammentrifft. Dies also nebenher! — Wenn R. dann fordert, daß die Kunst der Geschichtschreibung und die Kunst der dichterischen Naturbeschreibung neben der Rhetorik als Auslauf der Poesie in das Gebiet der Prosa, des Praktischen, Zweckmäßigen, in die Ästhetik hereingezogen werde, so hat er Recht. Übrigens hätte er bei seiner Einräumung, daß die historische Kunst, die Strauß als Biograph entwickelt hat, allerdings nicht als ausreichendes Äquivalent für Lessings große Leistungen als Dichter gelten kann, wohl etwas mehr verweilen dürfen. Als Entdecker ist Strauß der Größere, Lessing aber stellt sich durch seinen Nathan auf einen gleich hohen, wenn nicht noch weit höheren gegenüberstehenden Gipfel. Er nimmt sich aktiv der Unmündigen an, die Strauß wohl auch bedacht hat, wie z. B. in seiner Schrift: Vergängliches und Bleibendes im Christentum, aber nicht so warm, nicht als Dichter, Lessing faßt sie mit sanfter, unmerklich starker Hand im Elemente des Sinnlichen an der Brust; er stellt sich auf die Bühne als „seine Kanzel", wendet sich an den Nerv des Auges und Ohres und bezwingt durch die Macht des Symbols ungezählte Tausende, welche der nackten Wahrheit unzugänglich blieben. Es kann hier die Untersuchung nicht aufgenommen werden, wie es Lessing bei einem doch nur mittleren Grade des poetischen Talents zu einer Leistung gebracht hat, die der Leistung des ganzen Genies nahekommt. Gewiß ist nur, daß zu jener Konzentration seiner anschauenden und erfindenden Kräfte, woraus der Nathan entstand, wesentlich ein sittliches Element, die Liebe zur Menschheit, also eben selbst die Religion mitgewirkt hat. Es ist eine Summation seines beschränkten Maßes von Phantasiebegabung (wie seines fein komponierenden Verstandes) mit einer Kraft des Herzens, die einzig in ihrer Art bleibt. Strauß hatte jedoch Herz genug, diese unvergleichlich schöne Verbindung von Kräften gründlich zu verehren und zu bewundern, wie sein gedruckter Vortrag über den Nathan bezeugt. — Zu nennen wäre aber noch sein „Poetisches Gedenkbuch", allerdings erst zwei Jahre nach Reuschles Broschüre erschienen; es zeigt kein volles, aber doch ohne Frage ein volleres Talent im Lyrischen, als Lessing es hatte, so daß hier noch eine Kompensation weiter eintritt gegenüber Lessings großer dramatischer Schöpfung. — Auf einen Zug der Verwandtschaft beider Na-

turen, der auch in der Prosa sich zeigt, möchte ich hier noch aufmerksam machen: beide lieben das Gleichnis, keiner die Metapher; die eingestandene Vergleichung mit einem Wie entspricht beiden mehr, als der kühne Schein der Vertauschung; höchst zutreffend und überzeugend ist bei beiden die Wahl der Bilder; beide spinnen das Bild gern aus und beide mitunter zu weit und beide deswegen, weil das Bild einem verständigen Belehrungszwecke dienen muß.

R. vergleicht am Schlusse dieser Vorbetrachtung beide noch speziell als Philosophen. Keiner von beiden war als Philosoph Erfinder; beide waren nicht ohne Tiefsinn, doch mehr scharfsinnige, unterscheidende, als tiefsinnige Geister, in beiden war die Ahnung, die Vorahnung großer Gedankenreihen, die im Geiste des schöpferischen Philosophen dem Begriff und Beweis vorangehen muß, nicht so mächtig, daß sie ihnen die Präzision und Konzision erschwert hätte. Beide hatten ihre Stärke da, wo an der Hand philosophischer Bildung die Kritik an große Aufgaben geht; dies Zusammentreffen der beiden Funktionen: Philosophie und Kritik zu vereinigter Wirkung hat aber bei Strauß in dem ungleich bedeutenderen Akte seiner großen Entdeckung darum gemündet, weil er doch weit mehr Philosoph war als Lessing. Daß wir nicht recht wissen, wie Lessing als Philosoph dachte, daran war freilich auch seine Zurückhaltung schuldig; allein er hätte weniger hinter dem Berge zu halten vermocht und wir hätten deutlicher erfahren, wieweit er sich eigentlich Spinoza näherte, wenn der Drang in ihm stärker gewesen wäre. Ich glaube nicht, daß Lessing, hätte er auch in unserer Zeit gelebt, eine Dogmatik zu schreiben fähig gewesen wäre, wie Strauß sie geschrieben hat; und dadurch hebt sich wieder der Gipfel, auf welchem er steht, gegenüber jenem, den Lessing mit seinem Nathan erstiegen hat.

Nun aber ist der Zweck dieser Schrift, den Geistesbruder Lessings als Philosophen noch auf eine ganz andere Höhe zu stellen. Dies ist bereits angegeben: eine Bedeutung einziger Art in der Philosophie soll ihm zuerkannt werden als dem Ersten, der die ungemeinen Fortschritte der neueren Naturwissenschaft in sie aufgenommen hat. Reuschle beginnt nun diesen Hauptteil seiner Schrift mit allgemeinen Bemerkungen über das Verhältnis zwischen beiden Gebieten; er zeigt auf, wie die Opposition der Naturforscher gegen die Philosophie, eine Nachwirkung der natürlichen Reaktion gegen die Konstruktionen der

Naturphilosophie, im Schwinden begriffen, ja ein philosophischer Zug in die Naturwissenschaft selbst eingetreten sei, er nennt die Männer, denen sie diese Vertiefung dankt, unter den Deutschen einen Helmholtz, Dubois-Reymond, Liebig u. a., unter den Außerdeutschen namentlich Darwin; man erinnert sich hiebei einer Reihe trefflicher Artikel von der Hand des Verfassers selbst; er durfte nicht nur an jene frühen in den Jahrbüchern der Gegenwart: „Die Physik und die Naturphilosophie", sondern auch an mehrere spätere in der deutschen Vierteljahrsschrift, namentlich: „Kant und die Naturwissenschaft" erinnern. Hierauf gibt er in raschen, kurzen und doch ganz klaren Zügen einen höchst belehrenden Überblick über die Hauptergebnisse der neueren Forschung in Physik, Astronomie und Naturgeschichte (Biologie).

Betrachtet man mit dem Interesse des Philosophen die großen Resultate der neueren Physik, wie sie hier ein Freund der Philosophie im Lager der Naturforscher an uns vorüberführt und beleuchtet, so muß man sich mit Staunen sagen, wie die Empiriker, schlechthin ohne philosophieren zu wollen, ganz auf ihrem reinen Erfahrungswege eine philosophische Entdeckung um die andere gemacht haben. Es ist, als hätte der Geist Heraklits, seine Losung: alles Leben ist ein unendlicher Fluß, oder als hätte der Geist Hegels sie geführt: der Geist Hegels, d. h. was in Hegels Denken ewig wahr bleibt, wenn auch längst seine logische Weltkonstruktion abgetan ist. Und was bleibt denn wahr? Das bleibt wahr, daß er keine festen Klötze im Bewußtsein duldet, d. h. keine Vorstellung von einer Vielheit von Substanzen, die als undurchdringliche Monaden bei aller Wechselwirkung doch fremd gegeneinander wären, daß er lehrt: die Welt ist in ihrem Wesen lebendiger Prozeß und nichts Anderes. Der Verfasser zeigt, wie die Physik eine Vorstellung um die andere von besonderen Stoffen, materiellen Prinzipien und von besonderen „Kräften" losgeworden ist und, wo sie sonst solche annehmen zu müssen glaubte, nur verschiedene eigentümliche Bewegungen eines und desselben Wesens entdeckt hat. Es ist eine Reihe von Zurückführungen und durch sie die Herstellung eines inneren Zusammenhangs, wo keiner zu sein schien. Er hofft, es werde auf diesem Wege der Reduktion auch die Chemie mit ihren jetzt noch geltenden sechzig bis siebzig „Elementen" noch Fortschritt auf Fortschritt machen und, wo sie solche Urstoffe sah, nur verschiedene Zustände eines und

desselben Stoffs durch verschiedene Gruppierung der Moleküle entdecken. Also Modi, wo sonst Substanzen („Hypostasierungen" nennt es Reuschle mit philosophischem Namen), und also — vielleicht zuletzt — nur Eine Substanz? Wir wären auf gut Spinozischem Wege. Doch ich verfolge ihn noch nicht und nenne zunächst nur an des Verfassers Hand die Reihe der Zurückführungen in der Physik: der Galvanismus erschien zuerst als eine neue Naturkraft und wurde dann unter der Elektrizität begriffen, der Magnetismus auf die Elektrizität, diese auf jenen reduziert, der Magnetismus zugleich als eine allgemeine Naturkraft erkannt, welche sich wie die Elektrizität auf alle Stoffe erstreckt. Es folgen die großen Entdeckungen vom Licht; Leibniz nahm noch einen besondern Lichtstoff an, das Licht ist jetzt als bloße Bewegung, Schwingung begriffen, auf deren Geschwindigkeitsunterschieden die Unterschiede der Farben beruhen; supponiert wird dabei der unwägbar feine, elastische Ätherstoff, was wir noch für spätere Fragen zurückstellen; J. R. Mayer macht die große Entdeckung, daß die Wärme eine Wirkung der Bewegung ist, und hiemit ist diese mit dem Licht auf Eine Ursache zurückgeführt. Aus dieser Entdeckung ergibt sich die unendlich bedeutende Erkenntnis von der Erhaltung der Kräfte: die Welt ist ein perpetuum mobile, in welchem sich Bewegung beständig in Wärme, Wärme in Bewegung umsetzt; die Bewegung ist allgemein, die Moleküle jedes Körpers sind in beständiger Bewegung, daher ist auch die Wärme allgemein, es gibt keinen absolut kalten Körper; aber auch ein Verhältnis der Farbe zur Wärme wird erforscht, — natürlich, da Farbe und strahlende Wärme beide auf Schwingungen beruhen: der Raum, in welchen das Farbenbild des Spektrums fällt, wird erwärmt und diese Erwärmung nimmt zu bei den lichtvollen Farben (Gelb, Rot) und nimmt ab bei den lichtarmen (Blau, Violett): wie höchst merkwürdig für die Ästhetik! Wir meinten nur symbolisch zu sprechen, wenn wir jene Farben warm, diese kalt nannten, und siehe, es war keine bloße Vergleichung! Entdeckt wird ferner, daß im Licht auch chemisch wirkende „aktinische" Strahlen enthalten, oder vielmehr, daß solche mit den größeren Schwingungsgeschwindigkeiten verbunden sind, also mit den kälteren Farben zunehmen. Weiter: es wird eine innere Verwandtschaft der Körper mit dem Licht entdeckt: es besteht eine Sympathie und Antipathie zwischen ihren inneren oszillatorischen Molekularbewegungen

und zwischen den Schwingungen, die als Licht (Farbe) und Wärme wirken; jeder Körper absorbiert vorzugsweise diejenigen Strahlen, welche er selbst, wenn er der Herd der Strahlung ist, aussendet; die Übereinstimmung beruht auf der spezifischen Molekularstruktur der Körper. Die Analogie bei dem Schall bildet die wohlbekannten Erscheinungen von der Sympathie der Töne. Ein besonderer Fall des großen Prinzips ist auch der zuerst von Kirchhoff aufgestellte Satz, auf welchem die Spektralanalyse beruht, daß ein Gas (oder Dampf) genau diejenigen Strahlen absorbiert, die er selbst aussenden kann. Haben solche Prinzipien nicht ein wahrhaft philosophisches Gepräge? — Noch nicht genug Einzelheiten: auch die Elektrizität wird auf die Wärme, hiemit auf das Licht zurückgeführt, denn sie erzeugt Wärme und Wärme erzeugt Elektrizität, und endlich entdeckt man, daß beide in verschiedener Wechselwirkung mit dem chemischen Prozeß stehen.

Der Verfasser zeigt dann im zweiten Abschnitt auf, wie derselbe philosophische Zug der Vereinfachung in die Astronomie eingedrungen ist, schon seit Newton freilich, durch den wir wissen, daß die Gravitation nicht nur auf unserem Planeten, sondern im Universum waltet. Neu aber und ein ungeheurer Schritt ist die chemische Untersuchung der Weltkörper durch die Spektralanalyse; durch sie ist die Natur der Kometen entdeckt, ist erkannt worden, daß die Sonne ein weißglühender fester oder flüssiger Körper sein muß, umgeben von einer mit Dämpfen aller Art gesättigten Atmosphäre, daß sie die meisten der chemischen Elemente enthalten muß wie die Körper unseres Erdballs. Der Solaranalyse folgte die Stellaranalyse und das allgemeine Ergebnis dieser kosmischen Chemie ist, daß im Weltall wie Einheit der Kraft, so auch Einheit des Stoffes herrscht. In der Frage möglicher Zerstörung von Sonnensystemen durch Zusammensturz der Planeten mit ihrer Sonne wollen wir dem Verfasser nicht weiter folgen; das Weltall ist nach seiner Überzeugung vor Stillstand gesichert, auch wenn dieses Ereignis eintreten sollte; zu der Vorstellung eines allgemeinen Endes der Welt konnte die Physik und Astronomie nur in ihrer völligen Absonderung von der Philosophie gelangen; der Verfasser erfreut sich ja eben jedes neuen Schrittes zur Versöhnung beider Gebiete und kann schon darum von Scheinschlüssen, die zu einer Annahme führen, welche jedem Begriffe von Raum, Zeit, Endlichkeit und Unendlichkeit Hohn spricht, sich unmöglich blenden lassen.

[32]

Der dritte Abschnitt: „die Philosophie in der Naturgeschichte" handelt nun vom Darwinismus. Diese Theorie ist es, mit welcher nach der Überzeugung des Verfassers der philosophische Geist auch in die Biologie eingedrungen ist. Den Übergang von der Astronomie bildet der Satz: die Astronomie hat entdeckt, daß in den kosmischen Verhältnissen der Erde wie in der anorganischen Natur auf ihr nichts unveränderlich ist; durch die Deszendenz- oder eigentlich Transmutationstheorie ist diese Wahrheit auch in die Biologie eingeführt: die Arten oder Typen der organischen Welt, so konstant sie relativ sein mögen, sind nicht unveränderlich. Da nun ihre Entstehung und Veränderung aber auf bestimmte Ursachen: Zuchtwahl, Anpassung, Kampf um das Dasein und Vererbung zurückgeführt wird, so ist hiemit nun auch das Reich des organischen Lebens unter das Gesetz der Kausalität gestellt; die Annahme von Schöpfungsakten oder von Entwicklungsrucken von innen heraus zerreißt die Kette ihrer Kontinuität, der Darwinismus erhält sie. Diese Einbegreifung in die Allgemeinheit (des Kausalgesetzes) ist zugleich Rettung der Einheit: alle Formen sind aus Einer Urform, der Zelle geworden. Ganz läge die Einheit der Natur uns vor Augen, wenn sich beweisen ließe, daß auch diese Urform des Organischen aus dem Unorganischen hervorgehe oder einst hervorgegangen sei; dieser Hervorgang, die Urzeugung ist ein Postulat, auf die Idee der Einheit der Natur und die Kontinuität der Ursächlichkeit zu wohl begründet, um dem bisherigen Mangel an Beweisen geopfert werden zu dürfen.

Am Schlusse dieses Überblicks nimmt der Verfasser Stellung gegen den Begriff der Zweckmäßigkeit in der Natur, gegen die Teleologie; er entscheidet sich für den Satz des reinen Kausalismus: was nur durch Ursache und Wirkung entstanden sei, erscheine dem Menschen, nachdem dieser als Gattung sich ausgebildet, hintennach als zweckmäßig und komme ihm gerade so vor, w i e w e n n in der Natur die Vorstellung eines Zwecks vorangegangen wäre.

Hierauf geht er mit der Überschrift: „Die Naturwissenschaft in der Philosophie" wieder zu Strauß über und vindiziert ihm also, wie schon gesagt, die Bedeutung, der Erste gewesen zu sein, welcher die Resultate der Naturwissenschaft in die Philosophie aufgenommen habe, indem er das spekulativste derselben, die Lehre von der stufenförmigen, faktischen, rein kausalen „Entwicklung" der organischen

Arten bis zum Menschen in seiner ganzen Tragweite erfaßte und seiner Weltanschauung einverleibte. Er erklärt sich mit Strauß gegen Ed. v. Hartmann; das „Unbewußte“ sei nur dasselbe, was in der alten Ansicht der persönliche Gott, ein Zwecke setzendes Wesen, das der „natürlichen Entwicklung“ substituiert werde. Der Verfasser möchte nun die Philosophie, die sich auf jenen Grundlagen aufbaut, die Philosophie des Universums nennen. Die Philosophie unterscheide sich, sagt er, immer wesentlich dadurch von der Naturwissenschaft, daß sie auf ein Absolutes zurück- oder hinausgehen müsse, und dies könne für die neue Philosophie nur das Universum, das Weltall als solches sein, gedacht als schlechthin unendlich nach Raum und Zeit, nach Kraft und Stoff, ohne Anfang und Ende, bei allem Wechsel sich selbst gleich. Er verfolgt dann noch in raschen Schritten die Entwicklung, durch welche Strauß an diesem Ziel anlangte; er begleitet ihn durch die Zeit der Romantik und des Mystizismus zunächst bis zu seiner Hegelschen Periode, erkennt in Hegels System den Monismus als seine Wahrheit, wirft ihm aber vor, daß es sich im Kreise drehe, weil der Geist zugleich Ausgangspunkt und Zielpunkt, Alpha und Omega, Wurzel und Frucht sein solle. Daß der Geist überhaupt Resultat der Natur sei, könne die neue Philosophie herübernehmen, daß aber der Geist zugleich Ursache, Grundlage sein solle, sei ein Hysteron-Proteron, daß sie abstreifen müsse. Er nennt dies idealistischen Monismus, dagegen die „Philosophie des Universums“ realistischen Monismus. Schließlich bezweifelt der Verfasser nicht, daß die Abstammungstheorie ein ausreichendes Fundament für den Aufbau der Ethik sei. Er nennt sie im guten Sinn aristokratisch: sie zeigt, wie der Mensch seine Würde selbst errungen hat und wie daraus von selbst folgt, daß er sie zu bewahren und weiterzubilden hat. Ebenso wohlbegründet sei auf diese Grundlage die Religion; das Abhängigkeitsgefühl, worin ihr Wesen bestehe, bleibe in seiner vollen Reinheit, da der egoistische Wunsch wegfalle, durch übernatürliche Mittel sich mit demselben abzufinden. „Die Erfahrung, daß es im Universum gesetzmäßig hergeht, führt zu der Überzeugung, daß es“ (diesem Ausdruck sind wir schon einmal begegnet) „so ist, wie wenn es von vornherein auf den Geist angelegt wäre, und die dadurch in dem Einzelnen angeregte Gesinnung läßt dieser auf seine Umgebung zurückwirken.“

Ich habe oben gesagt, Strauß habe seine eigentliche Stärke nicht in der Philosophie, sondern auf dem Punkte gehabt, wo sie mit der theologischen Kritik zusammenfällt. Und den Beweis davon sehe ich darin, daß er die Weltansicht, die sich auf ihren neueren Erforschungen die Naturwissenschaft aufgebaut, in die Philosophie herübergenommen hat, wie sie ist, mit Haut und Haaren. Ich sehe darin nicht eine Stärke, sondern eine Schwäche. Dies ist der Satz, den ich nun zu beweisen habe.

Ich schicke voraus, daß ich nicht von einer Bekämpfung der Darwinschen Theorie ausgehe. Ich bin zwar eigentlich nicht ganz davon überzeugt. Es wird mir z. B. immer noch etwas zu schwer, zu glauben, daß man das Auge vom Sehen, das Ohr vom Hören bekomme. Das ungemeine Gewicht, das auf die Zuchtwahl gelegt wird, will mir auch nicht einleuchten. Bei dem Menschengeschlechte wenigstens, und wenigstens wie es jetzt ist, wird es von der Erfahrung nicht bestätigt. Schopenhauer hat ihr geradezu widersprochen mit seiner Deduktion der Liebe aus einem nach Zuchtzwecken wählenden, durch eine Illusion das gewählte Individuum zum Ideal erhebenden Gattungsinstinkt. Die Erfahrung besagt, daß die Liebe vielmehr in der großen Mehrheit der Fälle gerade in diesem Sinn wenig zweckmäßig in ihrer Wahl verfährt; warum ein Individuum gerade in dieses und kein anderes sich verliebt, dies ist so unerklärlich, als warum es diese oder jene Lieblingsspeise hat, die ihm vielleicht sehr unzuträglich ist; was hier den Philosophen am meisten interessieren muß, ist die Erscheinung, daß mit dieser blinden wahllosen Wahl und Illusion die höchsten Seelenkräfte in Blüte treten; doch dies gehört nicht in unsern Zusammenhang. Weit glaubwürdiger als die große Bedeutung, die von Darwin der Zuchtwahl beigelegt wird, erscheint mir diejenige, welche er der Anpassung zuerkennt; hier muß das Hauptgeheimnis, die Hauptquelle der Formveränderungen liegen und hieran knüpft sich das wichtige Moment, dessen Bedeutung Moriz Wagner geltend gemacht hat: die Wanderung, welche Anpassung an veränderte Bedingungen des Wohnorts mit sich bringt, hiemit neue Formen, die durch Vererbung konstant werden, also neue Arten begründen. Diese nun, die Vererbung, ist natürlich das andere Hauptmoment in der ganzen Theorie und auf diesem Punkte liegt ihr Hauptverdienst; wie immer die erste Entstehung neuer Formen zu

erklären sein mag, ihre Fixierung zu bleibenden Typen muß auf Vererbung beruhen, aber auch abgesehen davon, außerhalb der Deszendenztheorie ist die Hinlenkung des Interesses und Forschens auf diesen Punkt ein nicht genug zu schätzender Gewinn, den die Naturwissenschaft, insbesondere auch die Anthropologie dem berühmten Engländer verdankt. — Wir kommen auf den Darwinismus noch einmal zurück; hier ist nur noch zu sagen, daß es ein Anderes ist, sich skeptisch zu ihm verhalten, ein Anderes, ihn geringschätzen, ja verdammen, der Beleidigung der Menschenwürde anklagen. Wer nicht in der Schöpfungstheorie befangen ist, d. h. das Denken über die Werdung der Natur und ihrer Reiche von sich wegschiebt, der kann Darwins Gedanken nur groß finden. Es ist keine Schande für den Menschen, von der Pike auf gedient zu haben; war sein Anfang niedrig, so ist sein Aufsteigen um so rühmlicher; hat er seine Menschheit erst erringen müssen, so darf er stolzer darauf sein, als wenn sie ihm vom Himmel zugefallen wäre. Der Erdenkloß der Bibel ist gerade auch nichts Vornehmes und das Geschenk der Seele durch Einblasung von außen kein Besitz der Seele. — Längst war von der Wissenschaft ein Stufenplan, eine Vorbereitung der höheren Organismen in den niedrigeren, kurz eine Einheit erkannt; in einem feinen Geiste steigt der Gedanke auf: wie, wenn diese Verwandtschaft eine genetische, ein wirkliches Hervorgehen des Einen aus dem Andern wäre? Er geht daran und sucht es nachzuweisen. Diese Idee ist nur höchst genial zu nennen, auch wenn sie im Wege ihrer Durchführung nicht recht behalten sollte. Und stehen bleibt auf alle Fälle der Satz, daß es bei Entstehung der Arten und sowohl auch bei dem Hervorgang des Organischen aus dem Unorganischen nur kausal zugegangen sein kann.

Die bedeutendste der Grenzfragen zwischen Naturwissenschaft und Philosophie entsteht nun, wenn man, beim Unorganischen angelangt, weiter und weiter, von Reduktion zu Reduktion fortgeht und bei der Frage nach einem Letzten — oder Ersten — anlangt. Die Kausalität ist das allgemeine Bewegungs- und Werdegesetz in der Natur, ein Nexus ohne Lücke, eine unzerreißbare Kette. Nun aber haben wir damit nur ein Wie? noch kein Was? Was ist's denn, das in dieser Kette der allgemeinen kausalen Vermittlung läuft? Was ist das Innerste, worauf die Naturlehre zurückkommt? Nennen wir dies Letzte, Erste oder Innerste, vorerst Substrat; gebrauchen wir diesen

Ausdruck, obwohl sich zeigen dürfte, daß er einen falschen Begriff enthält.

Die Physik operiert mit der Hypothese von Molekülen und kann sie nicht entbehren, wie bekannt. Der Molekül, selbst schon „transmikroskopisch“ klein, ist noch „kolossale Masse“ gegen die „exzessive Kleinheit der Teilchen“, woraus der Äther besteht. Und dieses unendlich Kleine — oder noch hinter ihm, noch unendlich kleiner? — was ist es? Es ist das Atom; so heißt die Antwort.

Reuschle und Strauß haben die Atomhypothese der neueren Naturwissenschaft einer ausdrücklichen Kritik nicht unterworfen, gerade auf diesem Punkte aber begegnen sich Philosophie und Naturwissenschaft so, daß die letztere ihr Geschäft an die erstere abzutreten hat. Ja man kann sagen, in der Frage des Atoms liege die Frage des Welträtsels, in ihr scheiden sich die Grundansichten über das Wesen der Welt.

Die große Mehrzahl der Physiker nimmt an, das Atom, das supponierte Letzte, Innerste der Körperwelt, sei Stoff, sei Masse. Dies ist eine Wahndichtung, von mehr als Einem Philosophen als solche aufgezeigt, dialektisch zerrieben, gerichtet, vernichtet; ich erwähne Adolf Steudel (Philosophie im Umriß*) I. Teil 1. Abteilung S. 335—372, 478—507) und Ed. von Hartmann (Philosophie des Unbewußten Abschnitt V die Materie als Wille und Vorstellung). Stoff ist teilbar, Masse ist zerlegbar. „Ἄτομον“ heißt aber doch: Unteilbares, also kann es nicht Stoff sein. Das Letzte, woraus der Stoff besteht, soll etwas sein, was, weil unteibar, nicht Stoff sein kann, und dieses Letzte soll doch Stoff sein. Dies ist contradictio in adjecto, Unsinn. Das Atom ist unendlich klein: d. h. entweder: es ist vor lauter Kleinheit Nichts, oder es heißt: jede kleinste Form desselben ist in eine noch kleinere auflösbar zu denken; damit ist dasselbe gesagt, wie vorhin: das Atom ist kein Atom, d. h. kein Unteilbares; es ist gleichgültig, ob man einfach setzt: Atom oder ob man nach der Größe seiner Kleinheit fragt. Kurz, man kann nicht ausgedehnt und

*) Dieses noch immer nicht nach Verdienst beachtete Werk ist jetzt vollendet. Seine Methode ist vorherrschend ein Fortschreiten auf Grund der Kritik vorhandener Philosopheme und verbreiteter Vorstellungen des gewöhnlichen Bewußtseins. Er schließt mit einer durch Klarheit ausgezeichneten Kritik der Religion.

nicht ausgedehnt zugleich sein; das Atom ist Materie und keine Materie, ein Ding, das kein Ding ist.

Dies führt direkt auf die Grundfrage nach Wahrheit oder Unwahrheit im Begriff der Materie an sich. Er ist unwahr, er löst sich auf, weil er einen Widerspruch enthält, denn unendliche Teilbarkeit ist ein Widerspruch: nach jeder Teilung bleibt ein Etwas, dieses Etwas zerfällt wieder und so fort ins Unendliche. Die Materie ist ein unendlich teilbares Unteilbares. Die Materie muß sich finden, packen lassen, weil sie sinnlich ist, die Materie läßt sich nicht finden, packen, weil, so oft man sie gefunden, gepackt hat, das Gefundene wieder entschlüpft: ein Gespenst, das Fangens mit uns spielt.

Bleibt es nun auch wahr, daß die Physik der Annahme von transmikroskopisch kleinen Körpern nicht entraten kann, so ist es also dennoch grundverkehrt, hinter diese noch zurückgehend die Welt auf das Atom oder, wenn man fälschlich schon das Molekül Atom nennt, auf das sogenannte Uratom zu bauen. Die Wissenschaft muß bekennen, daß sie hier vor einem Dunkel steht, das sie nicht zu lichten vermag. Was wir Materie nennen, ist Kraft, die, um das zu erbilden, was wir Körperwelt nennen und woraus an der Spitze der Naturreiche als seine Wahrheit der Geist aufsteigt, sich in zahllose kleine stetige Aktionspunkte auseinanderlegt, die man Moleküle und mißbräuchlich Atome nennt, Aktionspunkte, welche auf die menschlichen Sinne eine Wirkung hervorbringen, die uns nötigt, ihnen Räumlichkeit, Dichtheit, Schwere usw. beizulegen. Die Sinnenwelt ist ein Kräfteleben, das in solcher Weise agiert, daß es, in unendliche Kleinste sich teilend, durch dieselben den vollen Schein annimmt, den wir Körperlichkeit nennen, es ist voller Schein, scheint jeden Augenblick und ist nicht, — ein *μὴ ὄν*. Die Materie ist ein Ding, das nur *insofern* ist, *als*. Was „als?" Nun: als der eine der extremen Pole des Einen und Selben absoluter Gegensatz des andern scheint. Ich stoße mir eine Beule an einem Stein, vergesse, daß der Widerstand des Steins gegen meinen Kopf eben auch Kraft ist, wie das, was meinen Kopf bewegt, und nenne nun den Stein Materie. — Neue Schwierigkeit, gleiches Helldunkel entsteht, wenn man nun näher nach der Natur dieser supponierten Kleinsten forscht; so nenne ich sie, weil kein rechter Name sich findet; die Frage nach einer Form derselben kann man nur dann höchstens aufwerfen, wenn man den Be-

griff Atom ganz fern hält. Untersuchen, ob das Atom rund („Kraftkugel“!) oder eckig sei, ist nun erst ganz eine contradictio in adjecto. Hat man sich den Begriff der Materie in den der Kraft aufgelöst, so bietet sich als nächste Auskunft der Name Kraftpunkte oder Dynamiden dar, der denn auch bekanntlich vielfach gewählt worden ist. Ihr Geschäft ist, sich in Körper- und Ätheratome zu unterscheiden, sich zu sogenannten chemischen Elementen, weiter zu chemischen Körpern, weiter zu sogenannt eigentlich materiellen Körpern zu vereinigen. Die allgemein wirkenden Kräfte der unorganischen Natur, Anziehung, Abstoßung, Kohäsion, Schwere, Bewegung (um die letztere vorderhand nur so mitaufzuzählen) treten in Tätigkeit. Der Unterschied der Körper beruht auf der Aggregation, Art der Verbindung, Lagerung, Konfiguration, Summierung der Moleküle und Äther-(„Atome“ darf man nicht mehr sagen, also nur:) Kleinsten. Es entsteht endlich die organische Zelle. Diese entwickelt sich höher und höher durch Teilung, Häufung, gesteigerten Rapport zwischen den vereinigten Zellen bis zu dem Vollkommenheitsgrade, wo die Empfindung, dann höher und höher, wo Bewußtsein, wo der Geist aufgeht.

Nun entsteht die Frage: wo ist eigentlich das agens dieser Leistung zu suchen?

Wir nehmen jetzt nicht die Antwort auf, welche mit der Mehrzahl der Atomisten Reuschle auf diese Frage gibt; wir sind mit der Dynamidenlehre aus unserem ursprünglichen Zusammenhang herausgetreten, um ihn mit Nächstem wieder aufzufassen. Die Dynamidenlehre stellt eine Immanenz auf, die nicht wie der Atomismus Stoff und Kraft nur nebeneinander setzt. Aber wie ist diese Immanenz zu bestimmen? Die Kraft in den „Kraftpunkten“, diesen geheimnißvollen letzten Einheiten ist Streben, Streben nach immer höheren Formen, bis das Organische zum Geistigen entwickelt ist; dies schließt in sich Vorstellung, Erzeugen eines inneren Bildes von dem, was werden soll, und Willen, dies Werden zu bewirken; die „Atome“ (den Namen behält man trotzalledem bei) werden zu vorstellenden Willensakten. Dahin hat sie Ed. von Hartmann konsequent gesteigert und hiemit die Materie überhaupt in Vorstellung und Willen aufgelöst. Nun aber die Schwierigkeit! Sind diese unzähligen seelischen Kraftpunkte das, was die Monaden des Leibniz sind, d. h. jede dieser Einheiten eine gegen die andere geschlossene Welt für sich, nicht eine gegen die

andere offen, also ohne Verkehr untereinander, dann ist es unbegreiflich, wie sie sich zur Herstellung der harmonischen Ordnungen miteinander verständigen sollen. Wir haben hiemit eine Vielgötterei, Droßbach nennt die Atome wirklich Götter, auch Büchner sagt, das Atom sei der Gott, dem alles seine Entstehung verdanke; es sind Götter von unendlicher Zahl, es ist mehr als Polytheismus: Myriotheismus oder vielmehr Anarithmotheismus; da aber diese Götter nichts voneinander wissen und wollen, so müssen sie trotz ihrer eigenen Beseeltheit zur Herstellung der harmonischen Formenwelt von außen angehalten werden, es braucht hiezu über ihnen noch einen obersten Gott, und wir hätten so daneben die prästabilierte Harmonie und den Theismus. Hartmann ist strenger Monadolog; er sagt, in welchem Grade mit dem Vorstellen und Wollen der Kraftpunkte Bewußtsein verbunden sei, darüber können wir so gut wie nichts wissen, so viel aber mit Bestimmtheit behaupten: „wenn die Materie" (d. h. was wir Materie nennen) „ein Bewußtsein hat, so ist es ein atomistisches Bewußtsein und zwischen den Bewußtseinen der einzelnen Atome ist keine Kommunikation möglich". Aber was er nicht statuiert, das ist der Folgesatz, nämlich eben das genannte logische Ergebnis. Vielmehr was geschieht? Er sagt: „wir werden schließlich die Frage zu berücksichtigen haben, ob wir bei unserer jetzigen Auffassung der Atome als Willensakte dieselben noch als viele Substanzen ansehen dürfen oder nicht vielmehr als Erscheinungen Einer Substanz, ob also jedem Atom ein gesonderter, selbständiger, substantieller Wille — selbstverständlich dann auch mit gesondertem Vorstellungsvermögen ausgerüstet — entspricht, oder ob diesen vielen gegeneinander wirkenden Aktionen und Tätigkeiten ein einziger identischer Wille zugrunde liegt. Nachdem wir als das räumlich Reale nur die Opposition, das Widerspiel der Aktionen erkannt, die Kräfte selbst aber als etwas schlechthin Unräumliches begriffen haben, verschwindet jeder Grund dazu, Wille und Vorstellung im ewig Unräumlichen in eine zahllose Vielheit von Einzelsubstanzen zu zersplittern, und zwingt vielmehr die Unmöglichkeit des Aufeinanderwirkens solcher isolierten und berührungslosen Substanzen zu der Annahme, daß die Atome wie alle Individuen überhaupt bloße objektiv-reale Erscheinungen oder Manifestationen des All-Einen seien, in welchem, als in ihrer gemeinsamen Wurzel, ihre realen Be-

ziehungen zueinander sich vermitteln können." Was heißt nun dies? Entweder: die Prämisse, die Verschlossenheit der Atome (Monaden) gegeneinander wird ernstlich wieder umgestoßen, sie sind offen gegeneinander, und dann wozu noch so unendlich viele Weltseelen? Es genügt an Einer, die Hypothese von den beseelten Atomen fällt. Oder: es führt doch auf etwas wie die Lehre von der prästabilierten Harmonie. „Vermitteln sich" die Kraftpunkte ihre Wechselbeziehung nur aus ihrer gemeinsamen Wurzel, dem All-Einen, so bleibt ihre Vielheit und innere Verkehrlosigkeit stehen und das „Vermitteln" klingt zwar lebendiger als prästabilierte Harmonie, die immer nur mechanisch gedacht werden kann, aber welches Geschäft nun, wenn dieselben, obwohl sämtlich Manifestationen des All-Einen, doch für ihren Verkehr und Zusammenwirken — wie sollen wir sagen? — beim All-Einen die Order und die Mittel holen sollen! Welcher ungeheure Umweg! Also abermals: wozu dann noch die unendlich vielen isolierten Kraftpunkte, wenn jeder derselben zu jeder Aktion, wie einst der österreichische General beim Kriegsrat in Wien, den Plan beim Absoluten holen muß, mag auch die Expedition unendlich schneller gehen als zwischen der Hofburg und dem Kriegsschauplatz? Im Ernst: haben die Kraftpunkte zwar jeder einen Willen für sich, aber keiner einen Willen zu gemeinsamem Wirken, so kommt dies doch nur von außen über sie, also im Grunde, so wenig diese Theorie das Wort hat, mechanisch wie im Theismus, der es freilich auch nicht Wort hat, daß das göttliche Lenken von außen eine mechanische Vorstellung ist.

Hiemit genug über die Atomenlehre. Sie löst sich auf, mag man das Atom als ein Materielles fassen oder als (selbständigen, verkehrlosen) beseelten Kraftpunkt. Was stehen bleibt, ist, wie schon gesagt, ein Dunkel, das schwerlich je gelöst wird: die Wissenschaft findet sich, wenn sie die Natur in ihre letzten erkennbaren Bestandteile verfolgt, vor die Annahme transmikroskopisch kleiner — sagen wir etwa (höchst mangelhaft und angreifbar): Urformen — gestellt, durch welche, oder durch deren Verbindungen das Wesen aller Dinge jenen Schein annimmt, als wäre es das, was wir gemeinhin Materie nennen.

Wir treten auf den Punkt zurück, auf dem wir standen; wir haben, um die verschiedenen Ansichten über das Atom zusammenzunehmen, vielfach vorgegriffen. Wir standen vor der Aufnahme der Dyna-

midenhypothese bei der gewöhnlichen kruden Ansicht von dem Atom und müssen dieselbe nun erst in ihre Konsequenzen verfolgen. Danach ist also das Atom Atom und doch Materie. Materie ist das X, von dem sich weiter nichts sagen läßt, als: es ist das Passive, das Substrat, worauf ein Aktives wirkt, um die Körperwelt, die Natur, höher den Geist (wo solcher zugegeben wird) hervorzubringen. Dies Andere heißt die Kraft. Wir haben den Ausdruck Substrat oben gebraucht und sogleich einen Zweifel dabei ausgedrückt. Dort bezeichneten wir damit „das Letzte, Erste oder Innerste“, was unter dem Kausalnexus verborgen ist, — „was die Welt im Innersten zusammenhält, — alle Wirkenskraft und Samen“; allein er will sich zu dieser Bedeutung nicht eignen, denn er besagt wörtlich: das darunter Ausgebreitete, führt also schon mit sich die Vorstellung, das Innerste der Dinge sei Stoff, d. h. Undurchdringliches, Dichtes, Totes. Ist nun die Grundlage der Welt ein Totes, die Welt aber doch offenbar nicht ein Lebloses, so muß ein Zweites, Bewegendes, Lebendiges hinzugenommen werden, dies Zweite wird denn als „Kraft“ neben den Stoff gesetzt. Hiemit sind zwei Prinzipien aufgestellt: Stoff als Substrat und Kraft als Agens, welches auf das Substrat wirkt. Die Kraft weckt aus dem Stoff in der organischen Welt Empfindung, Bewußtsein, Geist; läßt der Atomgläubige doch zugleich den Geist in seinem Werte gelten, so füllt sich das zweite seiner Prinzipien, die Kraft, mit diesem hohen Begriff, aber es bleibt doch nachhinkend, denn das Atom, der Stoff behält als Undurchdringliches, als letzte Grundlage den Wert eines Prinzips. Wie sich beide Prinzipien zu Einem verbinden sollen, ist unersichtlich. Es ist und bleibt ein bloßes Und — Stoff „und“ Kraft. Oder sagen wir, wie die Atomisten es gewöhnlich ausdrücken: kein Stoff ohne Kraft, keine Kraft ohne Stoff, — sie bleiben doch nur äußerlich verbunden; wer ausspricht: ich habe zwei untrennbar Verbundene, der erklärt doch damit nicht, wie die Zwei verbunden sind, noch weniger kann er behaupten, er habe gesagt, sie seien eigentlich Eines. Kurz, er ist Dualist und von seinen zwei Prinzipien kommt das eine (Kraft, höher: Geist) nur nachträglich hinzu, verliert also die Hälfte der Bedeutung eines Prinzips. Ich erlaube mir, meinen Ausdruck (Krit. Gänge, N. F., H. 6*) zu wiederholen: der (den Geist doch anerkennende) Materialismus habe

*) Hier, im ersten Bande der 2., vermehrten Auflage, S. 291.

anderthalb Prinzipien. Monismus ist er einmal gewiß nicht. Es ist hinkender Dualismus, Dualismus mit zwei Beinen, einem langen, materialistischen, und einem kurzen, nachschleppenden, das man ungefähr ein idealistisches nennen kann.

Wie ist es nun mit der Kausalität? Neben der Kraft (und dem Stoff oder Atom) ist sie hingestellt wie ein drittes Absolutes. Die Vermittlung scheint zunächst einfach diese zu sein: die Kausalität ist das Gesetz, die Form, worin die Kraft sich bewegt. Da wäre die Kraft der innere Grund der Kausalität, sie wäre es, welche sich diesen Bewegungsmodus setzt. Allein so kann der Atomist nicht sagen. Umgekehrt vielmehr bringt nach seinen Voraussetzungen die Kausalität die Kraft hervor. Durch die Aggregationsverhältnisse von Atomen werden die Kräfte geweckt, stufenförmig so, daß die physikalischen, organischen, auf höchster Stufe die geistigen Kräfte entspringen. Die Aggregationsverhältnisse — mit ihnen der (unerklärliche) Verkehr, Rapport unter den Atomen — sind Wirkung der Kausalität, also ist diese nicht der Modus, sondern der Motor, Sollizitator, Wecker, eigentlich die Quelle (?) der Kraft. So wird die Kausalität zu einer Art von mystischem Gott neben dem Atom, das auch einer ist, und da trotzdem, daß sie im Stoff die Kraft erst weckt, neben dem Stoff auch diese, die Kraft, als ein Wesen für sich aufgestellt wird, so ist mehr als Dualismus vorhanden, wir haben eine Art von Trinitarismus: die Dreieinigkeit Stoff, Kraft, Kausalität; aber man kann nicht sagen, diese Drei seien Eins. — Die Atomisten haben versäumt, sich mit der Kritik des Kausalitätsgesetzes zu beschäftigen. Dasselbe ist eine Aussage über die Form des Geschehens, wonach dieselbe eine mechanische ist. Wir sind gewohnt, mechanisches und dynamisches Geschehen zu unterscheiden. Soll das Gesetz von Ursache und Wirkung auch auf das zweite dieser Gebiete anzuwenden sein, so müßte demnach erst vorher der unterscheidende Begriff des Dynamischen geleugnet, widerlegt werden. Doch nein! Wir haben nicht bestritten, daß die ganze Welt im Kausalitätsgesetze sich bewegt; nur das widerstreitet dem Begriffe des Dynamischen, daß dieses Gesetz als erschöpfende Erklärung darauf angewendet wird. Aber auch auf das Gebiet des nur mechanischen Geschehens angewendet, geht ja das Kausalitätsgesetz nicht auf den Grund. Grund und Ursache ist zweierlei. Aus dem Satz: jede Ursache hat eine Wirkung und umgekehrt kann ich nun

und nimmermehr erklären, warum nicht immer nur dasselbe ist, warum aus dem Einen Neues und Anderes entsteht. Kausalität ist inhaltslos, der Begriff Atom gibt ihm keinen Inhalt und der Begriff Kraft, nur so äußerlich neben das Atom hingestellt, auch nicht. Der Grund ist das innen heraus Treibende, lebendig Wirkende, das Innere des ohne ihn leeren, nichtssagenden kausalitätsmäßigen Geschehens. Dynamisch ist in seinem Grunde auch das mechanische Geschehen. Es wäre den Atomisten zu empfehlen, daß sie z. B. läsen: Schopenhauer: Über die vierfache Wurzel vom zureichenden Grunde; Planck: Das Kausalgesetz in seiner rein logischen und in seiner realen Form; Ad. Steudel: Philosophie im Umriß, erster Teil S. 413 das Kausalitätsgesetz.

Also trotz der Hinzunahme der „Kraft" eine rein mechanistische Weltansicht. In der Tat: eine andere als diese ist auf das Atom nicht aufzubauen. Die Kausalität scheint etwas Besseres zu sein als der Wirbel der antiken Atomenlehre, weil sie ein Gesetz ist. Allein da sie eben ohne Weiteres vorgefunden dasteht, da sie, selbst inhaltslos, ganz unschuldig das Inhaltvolle des wirklichen Kräftelebens weckt, so ist sie dennoch nicht mehr als ein Zufälliges, also nicht mehr als der Wirbel der alten Atomisten.

Strauß hätte sich von dieser Konsequenz Rechenschaft geben müssen, wenn er nicht unterlassen hätte, den Begriff Atom genauer zu prüfen; er hat doch den Mythus in der Religion als Mythus erkannt: der Mythus vom Atom ist leichter zu erkennen. Die Naturwissenschaft auf ihrem jetzigen Standpunkt hat es ihm dadurch angetan, daß sie das unbezweifelte Verdienst hat, die Kontinuität des Kausalzusammenhangs in allen Naturreichen als unverbrüchliches Gesetz erkannt und auf vielen Stellen mit nie dagewesener Evidenz aufgezeigt zu haben. Dieses Verdienst ist auch in gegenwärtiger Beurteilung bereits freudig anerkannt. Aber Strauß hat darüber die Einseitigkeit und die eigentlichen Konsequenzen der jetzt herrschenden Ansicht übersehen. Es könnte bei der strengsten Festhaltung dieses Gesetzes noch von Entwicklung die Rede sein, aber es kann nicht, wenn es so festgehalten wird, daß dadurch der Begriff einer innern Triebkraft ausgeschlossen ist, die der äußern Kausalität entgegenkommt. Durch diese Ausschließung wird die Ansicht mechanisch; die Ausschließung aber kommt daher, daß man das Atom zugrunde

legt oder, wie man will, das Atom wird zugrunde gelegt, weil verkannt wird, daß die Kausalität zwar eine Wahrheit, aber nur die halbe Wahrheit ist. Versuchen wir eine Natur uns zu denken, unter deren ununterbrochener Kausalkette nichts läuft als das Atom, und sehen wir von den aufgedeckten innern Widersprüchen des Atomismus augenblicklich ab, so müssen wir die Vorstellung einer Werkstätte vollziehen, worin ein Etwas in immer neue Formen getrieben wird, das dem Treibenden, dem Hammer mit einer innern, ihm eigenen lebendigen Kraft absolut so wenig als Eisen und Erz entgegenkommt. So entstehen Nägel, Klammern, Stangen, so entsteht in Ewigkeit keine organische Welt. Mit dem allgemeinen Nexus der Kausalität ist nichts erklärt, wenn man auf die eine Seite das schlechthin Tote, auf die andere das Gesetz der Ursache und Wirkung stellt. Das Wahre kann nur sein: dieselbe Natur wirkt mit einer ununterbrochenen Kette von Reizen auf ein Gegenüberstehendes, das, weil von derselben Natur produziert, diesen Reizen mit innerer Entwicklungsfähigkeit entgegenlebt. Gewiß kein Auge ohne Licht, kein Ohr ohne Schall, aber kein Licht und kein Schall hätte in irgendeinem Wesen ein Auge und Ohr geschaffen, wenn nicht in diesem eine Triebkraft dem Licht, dem Schall entgegengekommen wäre. Man kann die bloß äußerlich kausalistische Ansicht auch pragmatisch nennen; bloßer Pragmatismus aber ist bloße Lehre von Hergängen, wo doch Wesen zu erklären ist. Darwin ist durch und durch bloßer Pragmatiker, davon liefert sein neueres Werk über den Gefühlsausdruck bei Tieren und Menschen schlagende Beispiele. Warum reibt sich die Katze am Menschen, wenn sie schmeicheln will? Antwort: weil sie als Junges im Nest sich mit den andern Jungen zusammenliegend gerieben und ihr dies wohlgetan hat, weil sie also nun dem Menschen dieselbe Annehmlichkeit erweisen will. Warum senkt der Hund Schwanz, Ohr und Augenlider, wenn er traurig ist? Antwort: um das Gegenteil von Freude zu bezeigen, da er in der Freude umgekehrt den Schwanz hebt usw. Wie Darwin hier vom Hauptpunkte, um den es sich handelt, von der unbewußten Symbolik nichts weiß, so weiß er in der Abstammungslehre nichts von einer innern Bildkraft der Natur, ohne welche die äußere Kausalität niemals Formen zu schaffen vermöchte. Bildkraft ist nur ein anderes Wort für innere Zweckmäßigkeit; Bilden bedeutet doch nicht bloß: Auswirken schlechtweg, sondern Auswirken einer Ge-

stalt, deren Bild, ehe sie da war, der wirkenden Kraft in einer uns unerforschlichen Art von Ahnung als ihr Ziel, ihr Zweck vorgeschwebt haben muß. Dagegen erhebt sich nun der bekannte große Einwurf, daß eine Seelenfunktion angenommen wird, wo doch eine Seele, wie wir solche allein kennen, noch nicht ist, d. h. in allen unbewußten Naturgebieten, den leiblichen Organismus des Menschen miteingeschlossen. Wir kommen darauf im Weiteren noch zurück und sagen vorerst nur: ist dies mystisch, bleibt dieser Begriff in einem Halbdunkel — und freilich bleibt er! — so ist dieses Halbdunkel doch etwas heller als die Sage vom Atom und ihre pechrabenschwarze Nacht. Kommen wir ohne Mystizismus nicht aus, warum soll das mystische Atom besser sein, als die mystisch ahnende und bauende Natur? Soll es aber bei dem Atom bleiben, so rede man nicht von Entwicklung! Hier entwickelt sich nichts, Alles wird nur herausgerieben, herausgewetzt, erstoßen, erhämmert.

Nun zu der Frage von der Konstanz der Arten! Sollen sie ins Unendliche variabel sein, dann leuchtet wiederum ein, daß von Entwicklung nicht mehr zu sprechen ist. Entwicklung ist ein Herauswickeln aus einem Keime, welches von Versuch zu Versuch fortschreitet, bis das Bild, das als Möglichkeit im Keime lag, wirklich geworden ist, dann aber stillstehend die gefundene Form als bleibende festhält. Überhaupt jeder Begriff kommt ins Schwanken, wenn wir die Typen, die nun seit so vielen Jahrtausenden auf unserem Planeten bestehen, und vor Allem, wenn wir unsern eigenen Menschentypus für immer noch veränderlich halten sollen. Wir können dann unsern Gedanken, ja unseren Denkgesetzen, unseren Gefühlen, den Idealbildern unserer Phantasie, die doch nichts Anderes sind als läuternde Nachbildungen von Formen der uns bekannten Natur: wir können keinem dieser festen Halte unserer Seele mehr trauen. Alles ist in Frage gestellt; auch unsere sittliche Welt, denn ihre Basis ist der Menschentypus wie er besteht. Ja wir müssen, wenn nicht das reine Irrsal eintreten soll, allerdings annehmen, daß, wenn auf andern Weltkörpern die Natur sich zu beseelten organischen Wesen entwickelt, diese von uns nicht schlechthin verschieden seien. Auf dem entferntesten Planeten wird Niemand sich bedanken, wenn er eine Ohrfeige bekommt; will sagen, daß dort passiv passiv und aktiv aktiv sein muß wie bei uns hier, will sagen, daß die Kategorien des Denkens dort gelten müssen, also auch

die Gehirne im Grunde dieselben sein müssen wie hier; vielleicht phantasiereicher, vielleicht rascher denkend, vielleicht auch dummer, aber den unserigen analog nach ihren Denkgesetzen. Und wenn unser Planet untergeht? Er wird ja gewiß nicht ewig sein; wenn es aber wahr ist, daß die jetzt bestehenden Typen das Endziel der organischen Entwicklung auf ihm sind, so hat ihr Untergang nicht die tödliche Bedeutung, wie wenn sie nur vorübergehende Versuche gewesen wären. Sie bleiben dann zeitlos wahre Gedanken, von denen wir annehmen dürfen und müssen, daß sie wesentliche Glieder in einem noch größeren und universalen Entwicklungsgang seien, welcher in andern Gestaltungen auf andern Planeten das Wesentliche und Wahre in ihnen bewahren wird; dies ist eine Hypothese, um nichts kühner, als irgendeine Vermutung über das, was wir glauben und nicht wissen. Zeitlos also und zeitlos auch trotz der allmählichen Entstehung durch die sukzessive Reihe der Kausalitäten sind im angegebenen Sinn als wahre Gedanken des Weltalls die uns bekannten Typen, Gattungsformen unseres Planeten. Hier müssen wir auch auf die Vererbung zurückkommen. Die Festhaltung eines Gattungsstempels unter allen Zufällen, denen Keim, Zeugung, Fötus unterliegt, versteht sich weniger von selbst, ist etwas Wunderbareres, als man gewohnt ist anzunehmen, und bewährt sich dieser Stempel als so mächtig, daß er ungezählte Jahrtausende lang seine Gattungen vor Alteration bewahrt und nur untergeordnete Neuzüchtungen erlaubt, so ist er Idee im platonischen Sinn, nur natürlich mit Abzug der bekannten hypostasierenden Phantasiezutat Platos. Der richtig verstandene, d. h. auf die Bedeutung, nur die Hälfte der Wahrheit zu sein, reduzierte Darwinismus kann nun so mit dem richtig verstandenen Platonismus zusammenbestehen; auf diese Formel hat sehr treffend Liebmann (Philos. Monathefte IX) die Frage reduziert.

Fechten wir aber nicht gegen Windmühlen? „Der Darwinismus behauptet ja keine Variabilität ins Unendliche!" Allerdings, er glaubt die Konstanz mit der Wandelbarkeit vereinigen zu können. In der vorliegenden Schrift Reuschles kommt die Frage (dem Zusammenhang gemäß) in Beziehung auf die Menschengattung zur Sprache und wird angenommen, daß diese keine andern Fortschritte der Perfektibilität mehr machen werde als innerhalb des Typus, wie er jetzt, nach Ausbildung der Sprache und Vernunft besteht; „der Kultur-

mensch braucht sich keine neuen körperlichen Organe mehr zu erwerben, er braucht sich nicht mehr über sich hinaus zu züchten, wohl aber in immer höherem Maße über das Tier hinaus —"; der Verfasser zitiert aus Helmholtz: „einen nahezu festen Zustand scheinen die jetzt lebenden Wesen erreicht zu haben usw." In einem späteren Journalartikel*) spricht er den allgemeinen Satz aus, „die Art wird sich konstant erhalten, wenn das Ziel der Anpassung erreicht ist und die äußeren Verhältnisse sich konstant gestaltet haben". Das Ziel? Woher ein Ziel, wenn nur die blinde Kausalität wirkt? Wenn die Dinge nicht auf ein festes Bild angelegt sind, welchem sie sich zubilden, in welches sie hineinwachsen sollen, in welchem ein: bis hieher und nicht weiter! gegeben ist? Es bilden sich Arten höchst verschiedener Art unter den gleichen Anpassungsbedingungen: warum, wenn doch ein Urbild ihres Typus nicht besteht, soll sich eine Art auch nach scheinbarem Abschluß ihrer Form nicht dieses oder jenes Organ, um das sie eine andere Art zu beneiden hat, noch aneignen können? Der Mensch wünscht sich gar sehr und gar nicht nur aus leerem Gelüste weiterreichende und mehr Organe, die er sich auch als möglich denken kann, ohne daß Grundgesetze wie die Schwere aufgehoben werden. In der Schrift über Strauß folgt unmittelbar auf die Sätze von Konstanz der Arten die schon angeführte Erklärung gegen die Teleologie. Steht es damit im Einklang, wenn der angeführte Artikel von Ziel spricht? Ja oder Nein? Ist keine immanente Zweckmäßigkeit in der Natur, so ist nicht abzusehen, wie sie einen Typus als Resultat ihrer Verwandlungen festhalten soll; walten blinde Gesetze über die Verwandlungen, so können wir nie wissen, ob irgendeine Form bleibend ist. Ziel ist entweder kein leeres Wort, dann enthält es den Begriff Streben, Streben aber setzt Zweck voraus und hiemit ist die ganze bloße Kausalitätstheorie umgestoßen, oder diese bleibt stehen und „Ziel" ist ein leeres Wort.

Die Sache verlangt es, daß wir an dieser Stelle auf die moralische Welt hinüberblicken. So wie in unabsehlich langem Gang und Kampf die jetzigen Gattungstypen der organischen Welt erarbeitet sind, ebenso die sittlichen Begriffe, die wir nun als Mächte, als feste Grundsäulen der sittlichen Welt anerkennen. Nichts, auch in dieser Sphäre

*) Augsb. Allg. Ztg., Beilage, 26. Januar 1875, „Zum Darwinistischen Streit."

nichts ist nur von innen gekommen, es brauchte unendliche Erfahrung, bis der Mensch z. B. fand und feststellte, daß ohne Eigentum, Recht und Gesetz das Zusammenleben unmöglich sei. Diese Begriffe oder besser diese nun lebenskräftig hoch über aller Willkür bestehenden Ideen sind also ebenfalls in der Zeit auf dem Wege der Kausalität entstanden. Der Kausalität von außen ist dabei von innen die Fähigkeit und der Trieb zur sittlichen Bildung entgegengekommen. Nachdem aber diese fundamentalen Stützen des Baues der sittlichen Ordnung aufgepflanzt sind, stehen sie zeitlos fest so gut, als wären sie ewig gestanden. Zu untersuchen, wie ihre Quader gegraben, gehauen, gesetzt worden seien, ist Interesse der Geschichte, Anthropologie usw., die Ethik aber beweist sie aus innern, zeitlos wahren Gründen und fragt nicht nach ihrer Entstehung im Lauf der Jahrtausende und in der Reibung unendlicher Kämpfe. So steht eine zweite Welt über der physischen, ein moralischer Gattungstypus über dem physiologischen. Beide sind sich darin gleich, daß zeitlos feststeht, was in der Zeit geworden ist. Wir bedürfen einer Korrektur des Zeitbegriffes, wie ich auch im 6. Heft der Kritischen Gänge schon gesagt habe; dort in dem Zusammenhang, wo von der innern Zweckmäßigkeit und im Gegensatz von der Zweckmäßigkeit expost die Rede war*). Dies leitet zu einer weiteren, überblickenden Betrachtung.

Wir sehen also jetzt von dieser Höhe des Universums, wie wir Menschen es kennen, wieder hinab auf das, was uns als seine Basis erscheint. Dabei sind wir weit entfernt, zu vergessen, daß der Gegner mit uns ganz einverstanden auf derselben Höhe steht. Reuschle tritt mit gutem Grunde denen entgegen, die da glauben, der „Materialismus" — diesen Namen akzeptiert er S. 56, während er, wie oben gesagt, sonst setzt: realistischer Monismus — leugne den Geist. Er sagt, nur die Behauptung, daß die Seele eine selbständige, immaterielle Substanz sei, werde ebenso geleugnet wie die jetzige Physik die Hypothese von einem Lichtstoff in Abrede stelle. Er hat nur ganz vollständig Recht; die Seele wird selbst zum Körper, wenn sie neben und außer demselben ein selbständiges Wesen sein soll: durch das Neben und Außer ist sie selbst als Räumliches gesetzt; wie sie zum Körper kommen, Eins mit ihm sein, ihn durchdringen kann, ist dann rein

*) N. F. Stuttg. Cotta, 1873, Band 2, S. 219 und hier, in der zweiten, vermehrten Auflage des Buchs, Band I, S. 290.

nicht mehr einzusehen. Liest man doch wirklich in psychologischen Schriften die Frage erörtert, auf welchen Punkten sich Seele und Leib berühren! „Der Dualismus ist vielmehr materialistisch, — die letzte Quelle der Seelenhypothese ist am Ende dieselbe, welcher die Wesen entstammen, mit welchen die alte Naturreligion alles Lebendige und Bewegliche ausgestattet hat.“ Gut, eine Seele neben dem Körper gibt es nicht; ebendas, was wir Materie nennen, wird also auf der uns bekannten höchsten Stufe seiner Formung, im Gehirn, zu Seele und die Seele entwickelt sich zu Geist. Es gilt, einen Begriff zu vollziehen, der für den trennenden Verstand ein reiner Widerspruch ist. Jenes Etwas, die sogenannte Materie, dessen Teile räumlich auseinander liegen, produziert auf dieser Stufe eine Potenz, deren Aktionen ein Ineinander sind, die in ihrem Auseinandergehen in Vielheit von Gedanken bei sich bleibt, die das Eine im Vielen, das Allgemeine denkt, die fähig ist, die körperliche Form, deren höchstes stetiges Produkt sie ist, freiwillig zu töten: der Selbstmörder denkt den Entschluß, sich eine Kugel durch das Hirn zu jagen, mit demselben Hirn, das er zerstört; niedrige Triebe, erregt durch Phantasiebilder unseres Hirns, bekämpfen wir mit Gedanken, Willensbestimmungen, die wir in und mit demselben Gehirn erzeugen. Der Mensch, die Natur als Mensch steht hoch über sich und tief unter sich, in ihm übertrifft die „Materie“ sich selbst. — Darin wären wir also einverstanden. Auch das Werden des Menschen aus Tierform erschreckt uns beide gleich wenig; davon ist oben die Rede gewesen. So einverstanden also sehen wir hinab nach der Basis. Und diese reiche Welt mit ihrer Geisterkrone soll aus Stäubchen aufsteigen, die Nichts sind? Wir haben es auf alle Weise versucht, einen Sinn im Atom zu finden, und haben es nicht vermocht. Nein! Das ist ein talentloser Junge, das Atom, aus dem kann selbst der Kampf ums Dasein keinen Menschen herausprügeln. Der Verfasser selbst will das Universum als Ring, als Kreis anschauen. Der Ring hat ein Loch, einen Bruch, wenn wir dort Atome, hier Geist haben. „Die Philosophie eines Strauß, wie materialistisch oder naturalistisch sie ist, wenn es sich um die im Universum wirkenden Ursachen handelt, ist ebenso idealistisch, wenn es den Triebfedern und Zwecken des menschlichen Handelns gilt.“ Ein Stück Materialismus, ein Stück Idealismus und Ethik, die Wahrheit der Welt Atom und Mechanismus, der Mensch in der Täuschung, innere Zweckmäßigkeit

zu sehen, wo keine ist, ein System der Pflichten und Tugenden auf seine Gattungsidee, auf die Idee der Persönlichkeit gründend, während die Gattung variabel bleibt oder ihre Konstanz nur im Widerspruch mit den Prämissen halbwegs postuliert wird, — dies ist kein Universum, sondern eine Sammlung, ein Konglomerat von Widersprüchen. Und die Religion? Kann ich auf eine bewußte Täuschung, auf ein „Wie wenn" Respekt, Vertrauen und Pietät gegen das Universum bauen? Abhängigkeitsgefühl, Schrecken und Schauer vor der ungeheuern Maschine, das wohl, aber ist dies Religion? Die wahre Konsequenz der mechanisch-atomistischen Weltansicht wäre nicht Religion, sondern Pessimismus. Es ist eine schöne Inkonsequenz, wenn er nicht auf sie gebaut wird. Die Lehre vom Unbewußten aber trägt Keime in sich, die nur richtig entwickelt und in ihren Folgen zusammengefaßt werden dürften, um nicht zum Pessimismus, sondern zu einem vernünftigen Optimismus zu führen, und es ist schwer begreiflich, wie Hartmann einem so guten Bau ein so krummes Dach aufsetzen mochte.

Zu diesem Knäuel von Widersprüchen gelangt man also durch die Setzung des Atoms. Der Verfasser hat in seinem ersten Teile so lebendig gezeigt, wie die Naturwissenschaft eine „Hypostase" um die andere entfernt, einen angeblichen besondern Stoff um den andern in Bewegungsarten aufgehoben hat, warum nicht auch fort mit diesem letzten Stoff, dem Urstoff, und kühn vorwärts zu der Idee: Alles ist nur Bewegung? Die Mathematik spricht von Funktion und man darf sagen, sie sei auf dem Wege, diesen Begriff bis dahin zu erweitern, daß sie in der Funktion das Wesen der Welt erkennt. Setzen wir dafür in der Sprache der Philosophie: Bewegung. Ihr erwidert: es muß doch ein Was sein, das bewegt wird? Wohl, auch ich habe meine Beurteilung mit der Frage begonnen, was im Wie (der Bewegung) das Was sei; aber nur, um schließlich zu zeigen, daß das Was auch das Wie sein muß. Denn nun erhellt doch: wir beide wollen keine Zwei als Grundwesen der Welt, wollen keine Dualisten sein, — was folgt? Daß dasselbe, was bewegt, auch das Bewegte ist. Was folgt weiter? Was sich auf unserem Gange längst gezeigt hat: daß es streng genommen keine Materie gibt, das folgt! Es folgt, daß das ewig Eine sich in ein scheinbar schlechthin Anderes, genannt Stoff, umsetzt, um an ihm als Bewegung tätig zu sein und

es in ewigem Prozeß immer aufs Neue und in immer höheren Formen in Bewegung aufzuheben, daß es sich verdichtet, um aus der Verdichtung sich als freies Leben zu entbinden, die Verdichtung als bloße Maske fallen zu lassen. Ihr müßt für den Aufbau der Naturwissenschaft ein Substrat haben; ganz recht, der Weltgeist selbst muß es haben. Er selbst bedarf eine Supposition, um die Natur real zu konstruieren, die ihr ihm theoretisch nachkonstruiert. Was gewinnt ihr aber, wenn ihr dies Substrat, diese Supposition, diesen notwendigen Schein des Körperlichen als Wahrheit des Atoms erklärt? Was wir gesehen haben: Widersprüche! Ihr verfallt — es muß abermals wiederholt werden — in den Dualismus: Materie und Geist. Steudel nennt es einfach eine falsche Alternative. Ihr wollt Monisten sein, zugleich durchaus nicht den Geist leugnen; ihr setzt euch aber auf dem Gegenpol des Geistes fest und so bleibt nichts, als ein „teils, teils" oder ein „übrigens doch auch".

Nun aber haben wir ja natürlich die Einwendung zu erwarten: „und ihr setzt euch auf dem andern Pol der Alternative fest, dem Geist", und so erwächst der schon angeführte Vorwurf eines Hysteron-Proteron; „was Resultat der Bewegung ist, der Geist, ist bei euch zugleich Ursache der Bewegung". Wir haben zu antworten: und ihr habt zu einer Wirkung keine Ursache, denn wie soll aus dem Atom der Geist ausschlüpfen? wie oben herauskommen, was unten nicht vorbereitet war? Ein Ganzes, worin oben Geist erscheint, kann nicht unten geistlos sein. Ich akzeptiere den Vorwurf. — Causa sui! Ja das ist es! Das Wort Hysteron-Proteron habe ich selbst schon gebraucht, habe in einem öffentlichen Vortrage den Geist das Hysteron-Proteron der Materie genannt. Wir müssen hier zuerst das Prädikat: falsche Alternative noch einmal ansehen. Ist die Welt Bewegung und durchaus Bewegung und setzt diese Bewegung immer aufs Neue das Feste, das wir Stoff nennen, um es in Form zu verwandeln und in Geist aufzuheben, so kann doch in Wahrheit Stoff und Geist (als höchste Form) nicht von gleicher Dignität sein. Die eigentliche Potenz der Bewegung muß der Geist sein. Der Stoff ist, wie ich ihn bereits genannt, Maske des Geistes, nicht der Geist die Maske des Stoffes. Die Bewegung aber ist ein ewiger Kreis. Nur der Geist, wie wir ihn am lichten Tage der Menschenwelt kennen, folgt aus und nach dem, was Materie genannt wird. Er könnte daraus nicht hervorgehen,

wenn er nicht vorher darin wäre. Er gibt sich ewig aufs Neue den Schein, als fange er von vorn an, und ist doch ewig aufs Neue aus seinem aus sich projizierten Gegenteil hervorgegangen. Hier gibt es kein Vorher und kein Nachher, es ist ein zeitloser Kreis, und so gelangen wir zu dem Satze zurück, daß die Zeitform keine Geltung mehr hat, wo es letzte Instanzen gilt.

Wir sind auf diesen entscheidenden Punkt schon geführt gewesen bei der Frage über die Entstehung und Konstanz der Arten; dort war die Rede von einem Bilde, das in einer uns unerforschlichen Art von Ahnung der Natur vorgeschwebt haben müsse, — sagen wir etwa: wie der Biene die Form der Zelle, die gebaut werden soll; es wurde zugegeben, die Annahme sei mystisch, und gesagt, wir werden darauf zurückkommen. Gewiß, es geht über unsere Begriffe, Geist anzunehmen da, wo kein Gehirn ist, Geist, wenn auch nur dunkel, unbewußt, aber instinktiv sicher. Mag man die Auskunft in dem unbestimmteren Wort Zielstreben suchen wie K. E. v. Baer, diese große Autorität auf der Seite des wahren Entwicklungsbegriffs, mag man es wagen, dies Geheimnisvolle wirklich als Phantasie zu bezeichnen, die Phantasie als objektive plastische, die ganze Natur bauende Macht zu fassen wie Froschammer: das Dunkel bleibt. Ebendiese Not ist es im Grunde, die zur Annahme der Beseeltheit der Atome geführt hat, und wir haben gefunden, daß auch damit nicht geholfen ist. Da gibt es denn keine Rettung, man muß sich das Dunkel gefallen lassen, wenn man nicht aus dem Monismus, in welchem man doch zu stehen glaubt und behauptet, heraus und in den Dualismus fallen will. Man kann nicht Atomist, konsequent reiner, d. h. innere Zweckmäßigkeit der Natur absprechender Kausalist sein und gleichzeitig dem Geist wahre Realität zusprechen. Wir kommen hier auf oben bereits ausgesprochene Sätze zurück und fassen alles noch einmal dahin zusammen —: „Monismus": mit diesem Namen beliebt man neuerdings die atomistisch-kausalistische (mechanistische) Ansicht zu bezeichnen — unrichtig, denn er besagt wesentlich Prinzipeinheit und drückt den Gegensatz gegen die Standpunkte aus, die eine Mehrheit von Grundwesen der Welt aufstellen. Das Letztere tut unbewußter- oder ungestandenermaßen der Theismus, denn neben einem persönlichen Gott gewinnt die Welt eine Selbständigkeit, welche man durch die Begriffe oder vielmehr unhaltbaren Vorstellungen: Schöpfung

und lenkende Vorsehung vergeblich abzuhalten sucht. Bewußter und gestandenermaßen nimmt eine Vielheit von Grundwesen Herbart an durch seine Lehre von den „vielen Seienden" — man kann sie (barbarisch) etwa Polyismus oder Polyontismus nennen. Die Philosophie sucht aber, indem sie die Wahrheit der Dinge sucht, notwendig auch Einheit aller Dinge. Denn sie ist doch Vernunft-Denken und demgemäß ihr Grundstreben, die Trennungen des bloßen Verstandes aufzulösen und an ihre Stelle nur Unterscheidungen zu setzen. Also: Einheit des Prinzips, Aufstellung des Satzes: es ist nur Ein wahrhaft Seiendes oder Grundwesen der Welt, dies ist Monismus. Und im Monismus scheiden sich nun zwei Ansichten, die sich in reinem Dilemma gegenüberstehen. Die eine sagt: es ist nur Ein Grundwesen und dieses ist der Geist. Die andere: es ist nur Ein Grundwesen, und dieses ist die Materie, der Geist ist nur Schein, eine Art von Exhalation des Stoffes. Hiebei sehen wir davon ab, daß auf diesem Standpunkt die Materie unter der Hand in eine Vielheit (von Atomen) zerspalten wird, daß neben sie die Kausalität als ein allmächtiges Prinzip tritt und außerdem noch die (dunkle) Kraft als eine Potenz neben die sogenannte Materie gestellt wird, daß also die Einheit eigentlich zerfällt, wir lassen alles dies zusammen als eine Einheit gelten und nennen also die ganze Ansicht materialistischen Monismus. Nur das lassen wir nicht gelten, daß dieser Standpunkt zugleich den Geist in seinem Wert festhalten, das Reich des Geistes, Ethik, Kunst, Religion als grundwesentlich seiende Wahrheit statuieren kann, ohne in Dualismus zu verfallen. Da hilft also nichts: wer wirklicher Monist sein will, muß entweder für den Materialismus oder Idealismus sich entscheiden; und wenn das Erstere, so muß er den Geist leugnen, wenn das Zweite, so muß er sich entschließen, zu glauben, daß in der Welt der Geist da ist, ehe er da ist, d. h. in all den Existenzsphären, wo es noch kein Organ für ihn, kein Gehirn gibt. Reuschle bewegt sich in einer Inkonsequenz, die man von anderem als logischem Gesichtspunkt beloben muß, die aber vom logischen betrachtet Inkonsequenz bleibt. — Den Geistmonismus haben wir hier Idealismus genannt; das erstere Wort wäre wohl vorzuziehen, denn das letztere kann auch die Ansicht bezeichnen, welche der Natur, allem Objekt die Realität abspricht; der Geistmonismus spaltet sich selbst wieder in zwei ganz verschiedene Ansichten: die eine spricht der sogenannten

materiellen Welt nicht die Realität ab, sondern nur die Substantialität; die Dinge sind nach ihr nicht bloß subjektiver Schein, sie sind ein Etwas außer uns, aber die Wahrheit dieses Etwas ist nicht der Stoff; man mag sich dafür unsern wiederholten Ausdruck: voller Schein oder Maske gefallen lassen (vgl. zu diesem Punkte den scharfsinnigen Aufsatz: Idealismus und Realismus in der Schrift: Zur Analysis der Wirklichkeit. Philosophische Untersuchungen von O. Liebmann). Die andere Ansicht ist der subjektive Idealismus, der die Dinge wirklich für bloßen Schein in unserem Bewußtsein erklärt; davon nachher noch ein Wort. Unser Standpunkt ist der erstere, ist jene Form des Geistmonismus, die man auch objektiven Idealismus oder Realidealismus nennen könnte; freilich ist es etwas Prekäres um solche Benennungen, sie setzen eben ihre Erläuterung voraus.

Reuschle nun will die Inkonsequenz, die sein Standpunkt enthält, den Dualismus nicht zugeben, er verharrt einfach in seiner Scheue vor dem Satz: Geist in der Natur schon außer und vor dem Geist in seiner eigentlichen Form, wie er sie im Denkorgan sich baut; „wir kennen", wiederholt er einfach, „außer dem Menschen, der erst am Schluß der Entwicklung erscheint, keinen Träger von Zwecken und Ideen" (so im oben angeführten Zeitungsartikel). Was ich als Antwort hierauf am meisten betone, ist meine obige Bemerkung über die Notwendigkeit der Korrektion des Zeitbegriffs, ist die Aufstellung: zeitloser Kreis.

Und Strauß? Hat diesen Punkt so wenig streng aufs Korn genommen als die Frage des Atoms. Seine kritische Schärfe hat sich hier nicht als philosophische Schärfe erwiesen. Als er niederschrieb, der Mensch sei vom Tier nur dem Grade nach verschieden, nahm er es sehr ungenau. Zu diesem Satz ist zu sagen: ja und nein. Ich habe den Punkt schon berührt Krit. Gänge, N. F., Bd. 2, H. 6, S. 220*). Zunächst vergaß er dabei den alten grundwahren Satz, daß graduelle Unterschiede auf einer gewissen Höhe des Grades in wesentliche umschlagen; so ist der Mensch Tier und zugleich nicht Tier. Aber die Wesentlichkeit des Unterschieds hebt die Einheit der Stufenlinie nicht auf. Dasselbe, was unorganischer (sogenannter) Stoff, was Pflanze, was Tier ist, wird König all dieser Wesen, wird Mensch. Was in ihm

*) S. hier in der 2., verm. Aufl. Bd. I, S. 291.

Mensch wird, muß vor ihm in jenen Formen, obwohl latent, vorhanden sein. Das ist die Dialektik des Universums.

Nun wäre von der andern Form des Geistmonismus, vom subjektiven Idealismus, von Fichte noch ein Wort zu sagen. Kant nannte das Weltsubstrat das Ding an sich, Fichte das Nicht-Ich. Das Ich setzt ein Nicht-Ich, um tätig sein zu können. Das Atom der Materialisten ist einfach Fichtes Nicht-Ich. Wie? werden sie sagen, wir bauen auf dem Atom mit Hilfe der Kausalität die Natur auf, das unverrückbar feste System ihrer gesetzmäßig geordneten Erscheinungen, und diese Basis soll das Fichtesche Phantom sein? Die Antwort ist einfach: das hat Fichte auch gewußt, daß die Natur eine feste, gesetzmäßige Ordnung ist, hat es stricte abgeleitet aus dem Begriffe der Tätigkeit des Ich; das Ich muß sich eine strenge Naturordnung gegenüberstellen, um, ihren Gesetzen sich fügend und doch auf sie wirkend, als wahrhaft freies Ich aus dem Kampf mit diesem seinem Widerlager hervorzugehen. Hat er das sehr ungenügend angefangen, ist sein Versuch, auf das Nicht-Ich eine Natur zu bauen, nur ein Versuch: gut, so wäre ja vielleicht unsere Aufgabe, mit den jetzigen Ergebnissen der Naturkunde ausgestattet seine Philosophie zu revidieren. Was seinem Systeme den Schein des Wahnsinns gibt, ist das Mißverstehen seines „Ich". Der Laie glaubt immer wieder, bei dem Ich an Hinz und Kunz denken zu dürfen oder zu sollen, da doch das Ich das Ich in allen Ich ist. Die Frage ist nur, ob man den Geist vor dem Geist, den Geist in der Natur Ich nennen darf; Fichte nennt ihn Nicht-Ich, hat aber ja das Ich als das Setzende mit darin. Dies ist der Punkt, von welchem Schelling seinen Ausgang nahm.

Ich breche ab, um längst Bekanntes nicht zu wiederholen, nicht in einen Vortrag über Geschichte der Philosophie zu geraten. Es ist Zeit, noch einmal zu bekennen, daß ich mir sehr bewußt bin, an einem Rätsel herumzutasten. Wir grübeln, müssen grübeln, sollen grübeln und bringen's nicht heraus. Wir stehen vor einem Geheimnis. Gewiß wissen wir nur das Negative: der Theismus erklärt nichts. Schöpfung aus Nichts, Erhaltung und Leitung von außen, — dies ist ein Ungedanke; ist es darum, weil es zum Dualismus führt, oder einfach darum, weil die Dinge doch Alles selber tun, selber verrichten müssen. Auch ist es ein Irrtum des Religiösen, wenn er meint, an seinem persönlichen Gott doch etwas so recht Festes

zu haben, woran er sich halten könne und wogegen die Ureinheit des Pantheismus eine leere Abstraktion sei. Angenommen, das Absolute sei Person, so ist ja in dieser Person wieder von dem Umfang aller ihrer Geistestätigkeiten, Eigenschaften, Gemütsbewegungen zu unterscheiden die Einheit derselben, und diese wäre reines Ich, reiner Akt des Ich, an welchem der Fromme eben auch einen palpabeln Halt wahrhaftig nicht besitzt. Die Ureinheit des Pantheismus aber scheint nur leer, wenn man sie von allem dem, dessen Einheit sie ist, durch eine reine Abstraktion wieder trennt, wenn man aus ihrer ewigen Bewegung die ganze reiche Welt wieder wegläßt, welche sie aus sich und in sich bewegt. Auf dieser Abstraktion ruht der Nihilismus Schopenhauers und seiner Schule.

Noch etwas Unbeweisbares, noch einen Glaubensartikel müssen wir zu der Annahme eines Denkens vor dem Denken, eines Denkens ohne Denker allerdings hinzunehmen: ist das Weltall ein zeitloser Kreis in dem Sinne, wie wir gesagt, so kann es nie eine Zeit gegeben haben, noch jemals geben, wo aus dem Etwas, das wir Materie nennen, nicht Geist aufgestiegen ist und aufsteigen wird. Wir müssen also glauben, daß es persönliche Wesen immer gegeben hat und geben wird.

Wir glauben auch noch einiges Andere, z. B. eine sittliche Weltordnung, für die wir doch keinen persönlichen Träger und Hüter haben. Wir stehen also mit unserm Glauben vor mehr als Einem Geheimnisse, wir wandeln durch eine Reihe von Sphinxen. Es ist ein wesentlicher Zug der Religion, ich meine der ganz mythenfreien Religion, wie wir sie ansprechen, daß ihr der Mystizismus des Geheimnisses bleibt. Religion ist Gefühl der Unendlichkeit, hierin ist eingeschlossen, daß das Einzelwesen sich bewußt ist, nie alles zu umfassen, zu begreifen. Gewiß ist die Religion nicht darin erschöpft; der Schauer vor dem Geheimnis, das Bewußtsein, nur ahnen zu können, gehört sozusagen zu ihrer theoretischen Seite, ihr Grundwesen ist eine reale Durchschütterung des ganzen Menschen, wie ich solche in den Bemerkungen gegen die bloße Auffassung derselben als Abhängigkeitsgefühls in Kürze näher zu bestimmen gesucht habe (Krit. Gänge, N. F., Bd. 2, H. 6, S. 209*). —

*) Hier, in der 2., verm. Auflage, Band I, S. 283.

Nach allem Diesem kann ich also eine richtige Herübernahme der Naturwissenschaft in die Philosophie nicht zu den großen und unsterblichen Verdiensten des Verstorbenen zählen. Wir haben die schwache Seite, die er mit jener teilt, namentlich im Unterlassen philosophischer Prüfung der Atomhypothese gefunden. Dies führt in gerader Linie auf einen neueren Philosophen, dessen Ideengang als fortlaufender Protest gegen den Atomismus bezeichnet werden kann; ich meine Karl Planck. Hätte er die konzise Klarheit eines Strauß in der Darstellung seiner Gedanken gehabt, wie anders stünde es um die Verbreitung seiner Gedanken! Es mag versucht werden, noch in Kürze die Grundzüge seiner Philosophie hervorzuheben.

Man kann das Urteil über die Atomlehre auch so formulieren: sie sucht das Ganze aus den Teilen zu erklären. Das Atom soll aber freilich nach ihr ebensosehr auch nicht Teil, sondern schlechthin selbständiges Etwas sein, dem jedes innere Verhalten zu Anderem, also auch jede Willigkeit, ja Fähigkeit, sich als Teil in ein Ganzes zu fügen, völlig abgeht; daher bringt die Atomlehre auch niemals ein Ganzes zusammen. Sofern sie aber doch meint, ein solches zusammenzubringen, wird sie notwendig Grundlage einer mechanischen Naturansicht. Uns beschuldigt sie, daß wir die Teile aus dem Ganzen erklären. Die Wahrheit ist aber, daß es das natürliche Geschäft der Philosophie ist, auch hier eine falsche Alternative zu erkennen. Weder ist das Ganze vor den Teilen, noch sind die Teile vor dem Ganzen. Man kann nun als Grundzug von Plancks Philosophie, die auf jedem Schritte die mechanische Naturanschauung bekämpft, dies bezeichnen, daß er die Falschheit der Alternative aufweist. Er beginnt damit, daß die Ausdehnung, die Grundeigenschaft der Realität, eo ipso auch die Zusammenfassung, und zwar in ihrer ersten, ursprünglichsten Form als Schwere in sich schließt. Er sagt, die subjektive Natur des Denkens, wonach wir uns das Erste nur als Außereinander der Teile und nicht auch als Einheit, als Ineinander des Außeneinander vorstellen: dies sei es, wodurch wir uns die Lösung des Welträtsels versperrt haben. Realität ist durchaus nur Ganzes von Teilen, die von einer Einheit beherrscht sind. Wir fallen immer in die falsche Abstraktion, die Teile auseinanderzuhalten, denken nur ihren Unterschied, nicht aber, daß derselbe real nur als Einheit ist; das Grundgebrechen unseres Denkens ist das Isolieren. Es ist kein

Etwas außer im Zusammenhang. Zusammenhang aber führt hinüber und herüber, ist kein Ruhendes, sondern ein Laufendes. Von da ergibt sich also für Planck der Satz, der sich auf unserem Gang aus der Kritik des Atombegriffs, des Stoffbegriffs ergeben hat: das Wesen des Universums ist Bewegung, Bewegung ohne sogenanntes Substrat, denn solches wäre toter Stoff, den es nicht gibt. Soll das Universum als Eines begriffen werden, so ist das Bewegende als in der Wurzel identisch mit dem Bewegten zu fassen und entsteht nun die Aufgabe, den Modus der Bewegung zu suchen, der diesen Gegensatz in sich stetig erzeugt und löst. Dann ist die Frage, ob der Begriff, den sich die Philosophie von diesem Modus bildet, gleichmäßig taugt, wie die unorganische Welt, so das organische und geistige Leben zu erklären, ob der Schlüssel an die Pforten des untersten und obersten Daseins gleich gut paßt. Bewährt er sich in dieser Weise, so wird man sagen dürfen, der Philosoph, der ihn gefunden, sei dem Geheimnis alles Daseins nähergekommen als Andere, und mir will es scheinen, diese Bedeutung sei dem Prinzip, das Planck aufstellt, allerdings zuzuerkennen. Man kann nicht sagen, Planck stelle nur mit andern Worten dasselbe auf, was Hegel die Diremtion des Begriffs nennt. Es ist neu, daß Planck gezeigt hat, eine Grundeinheit der Welt sei überhaupt anders gar nicht zu denken, also so, daß die Diremtion von Anfang mit darin enthalten ist. Nicht steht hier der Philosoph mit dem subjektiven Denken einer Grundeinheit der Welt dem Wirklichen gegenüber und sucht zu erforschen, wie diese Grundeinheit sich in die unendliche Vielheit zerteile, er kennt schon in seinem Denken diese Lostrennung der Pole nicht, er weiß sich nicht anders als stehend in einem Ganzen, das ohne seine Teile gar nicht gedacht werden kann. An die Stelle früherer Terminologien, wie Identität des Idealen und Realen, Begriff und seine dialektische Diremtion, setzt daher Planck die Bezeichnung Wirklichkeit. Bewegung klingt in der Tat noch zu leer, Planck setzt dafür Wirken, reines Wirken. Den Modus der Bewegung nun hat der bisherige Pantheismus bald als ein Emanieren, bald ein sich Teilen, Scheiden, immer sozusagen in linearer Form zu fassen gesucht, Planck greift zu einer andern Symbolik — und nur Symbolik ist es ja doch, was die Sprache mit ihren Mitteln uns bietet — nämlich zum Bilde des Kreises, des Zentrums und der Peripherie. Das reine Wirken ist

stetiges Ausgehen von Zentrum in Peripherie und ebenso stetiges Zurücknehmen der Peripherie ins Zentrum, intensive stetige Zusammenfassung; sagen wir in Kürze: Ausbreitung und Konzentrierung. Es kann nicht fehlen, daß immer auch andere Ausdrücke wie Teilung, Scheidung, Zerlegung gebraucht werden, aber um so viel der Kreis mit Mittelpunkt, Radien, Peripherie eine lebendigere Form ist als gerade Linie und ihre Verästung, um so viel erscheint Plancks Terminologie dem Rätsel des Universums näher als jene, und das erste Zeugnis hiefür findet sie in der Form der Weltkörper und ihrer Bewegung im Planetensystem. Es ist schon angeführt, wie die allgemeinsten Grundeigenschaften der Körperwelt, die Ausdehnung und die Schwere, aus diesem Weltgesetz als peripherische Ausbreitung und deren Zusammenfassung, Rückführung ins Zentrum begriffen werden. Ebenso faßt Planck Wärme und Licht als Hinüberwirken und Hineinscheinen des Zentrums in seinen Umkreis, in die peripherischen Teile; dieses bereits lebendigere Verhältnis ist ihm ein Hauptbeweis gegen die Naturansicht, welche nur selbständige Teile und daher keine lebendige Einheit kennt, denn solche bleiben (bildlich und real) ewig kalt und finster gegeneinander. Darin ist kein Widerspruch gegen die physikalische Erklärung. Liegt die Ursache beider Erscheinungen in der Bewegung, so kann Planck sagen, der innere Sinn ebendieser Bewegung und aller Bewegung sei dasselbe peripherisch-konzentrische Leben im Weltall, das in seinen höchsten Bildungen als Seele und Geist erscheint. Nicht für jeden seiner Sätze über die unorganische Natur will ich damit eintreten, zu einem Endurteil braucht es gründlichere physikalische Kenntnisse, als ich besitze; aber ich glaube, daß sein Gang im Großen und Ganzen durch keine Resultate der empirischen Wissenschaft widerlegt werden kann. Das Axiom: Einheit im Weltall muß Wahrheit haben, und hat es Wahrheit, so müssen schon die untersten, allgemeinsten Bedingungen, Formen, Kräfte des Naturdaseins nicht etwa bloß poetisierend als analoge Sinnbilder des Organischen und des Geistes aufzufassen sein, sondern was im Fundament Planetenbildung, Schwere oder Anziehung, Zentripetalkraft, planetarische Bewegung, Wärme, Licht, Elektrizität, Magnetismus usw. ist, muß als dasselbe zu begreifen sein, was auf den höheren Stufen als Lebenseinheit des organischen Gebildes, als empfindende Selbsterfassung, Seele, Bewußtsein, Geist auftritt; die

seelische und geistige Welt muß sein das Offenbarwerden des Sinnes der ganzen Natur. Es kann geschehen, daß der Philosoph, von dem wir freilich Naturkenntnis verlangen, sein Ziel im Auge da und dort dennoch zu kühn schreitet und konstruiert, ohne genug die Tatsachen gefragt zu haben, aber dies Ziel kann ihm keine Naturforschung umstoßen. Ist doch die aufsteigende Stufenform der Naturreiche unleugbar vorliegende Tatsache trotz den je auf höherer Stufe auch wieder abwärts führenden Treppen. Ich kann hier nicht verfolgen, wie tief und überzeugend Planck in diesen Stufen die wachsende Vertiefung der peripherisch-konzentrischen Allbewegung aufweist; ihre Vertiefung steigt mit dem Reichtum der peripherischen Teilung, was nur Teil war, wird Glied, Vielheit von Gliedern zu relativer Selbständigkeit entlassen, aber nur um so intensiver zusammengefaßt, bis als tiefste Konzentration der Geist auftaucht. Er wurzelt im Naturgrund und ist frei von ihm, Freiheit vom Naturgrund ist die letzte Konsequenz des Naturgrunds selbst und es kommt zutage, daß die Bewegung des reinen Wirkens schon als naturbauende das Streben zum Geist ist. — Abermals muß hier auf unsern obigen Satz von der notwendigen Korrektion unseres Zeitbegriffs verwiesen werden. Das „Vorher“ und „Nachher“ ist es, was unser Denken verwirrt und den Verfasser der Schrift über Strauß in den Dualismus hineinführt. In ihrer Vorstellungsweise drückt es die Religion so aus: vor Gott gibt es kein Vorher und Nachher; darin ist metaphysische Wahrheit.

Nun wäre weiter zu zeigen, wie sich das Prinzip dieser Philosophie bewährt, wo sie den Menschen in seinem Einzeldasein durch die Stufen des natürlichen und des seelischen Lebens verfolgt und dann zu den Sphären des privatsittlichen und höher des öffentlichen Gesamtlebens, des Rechts-, Gesellschafts-, Staats- und des religiösen Lebens aufsteigt. Planck hat seine in verschiedenen Schriften ausgesprochenen Ideen vor seinem tragischen Ende in dem Werke: „Testament eines Deutschen, Philosophie der Natur und der Menschheit“ (nach seinem Tode mit pietätsvoller Sorgfalt herausgegeben von seinem Freund K. Köstlin) zusammengefaßt und vorzüglich nach der Seite der Religion weiter entwickelt. Es ist hier nicht der Ort, in die ganze Fülle und Tiefe dieses Werkes einzugehen, wie wäre sie auch in Kürze wiederzugeben? Nur Hauptpunkte sind noch anzudeuten.

Als durchgehende Tendenz ergibt sich aus Allem, aufzuweisen, daß der handelnde Mensch nicht der Natur widersprechende, sondern ihr Leben, wie es hier aufgefaßt ist, in Geistform wiederholende Ordnungen zu bauen hat. Naturgemäßheit, Natürlichkeit in diesem tieferen Sinn ist Grundbestimmung. Darin ist zunächst enthalten, daß der Mensch auch mit den notwendigen Schranken der Natur versöhnt leben soll, denn Freiheit ist ja nicht Freiheit von diesen. Nicht über die Endlichkeit seufzen und jenseitige Ziele suchen, sondern sich in die Naturordnung ergeben: diese Forderung stellt daher Planck als Vordersatz an diesen Teil seiner inhaltsvollen Schrift. Es folgen die wichtigen Ergebnisse —:

Haben wir Plancks Philosophie als einen fortlaufenden Protest gegen den Atomismus bezeichnet, so ist nicht anders zu erwarten, als daß mit vollstem Nachdruck dieser Grundzug in seinen Gedanken über das soziale Leben zutage treten werde, nun zugleich als Protest gegen einen Standpunkt, der noch so breit in den praktischen Gebieten unsere Zeit beherrscht. Man wird sagen müssen: die Mehrheit der Köpfe steckt noch in den seichten Verstandesbegriffen von Gesellschaft und Staat, die das vorige Jahrhundert, das Aufklärungszeitalter kennzeichnen. Die Auffassung lautet: zuerst sind die Einzelnen, sie sind das wahrhaft Seiende, dann kommt der Staat als notgedrungene Beschränkungsform, welche diese vielen Seienden sich auferlegen, damit die Freiheit jedes Einzelnen mit der Freiheit aller Andern zusammenbestehen könne. Darauf wurde der Rechtsbegriff in der weitesten Bedeutung des Wortes begründet und die Moralphilosophie pflegte ebenfalls „die Pflichten gegen Andere“ nur sehr oberflächlich und äußerlich anzuknüpfen und aufzureihen. Der so konstruierte Begriff des Gemeinlebens der Menschen, der Völker bringt es mit sich, daß der Staat mit seinen Ordnungen im Grunde als wesentlich Beschwerliches gefühlt wird. Zugleich gilt es für Tugend und Weisheit, ihm mit der Grundstimmung des Verdachtes gegenüberzustehen. Der echte Volkstribun, wenn er einem Polizeidiener begegnet (ohne dessen Wachsamkeit er täglich ausgestohlen würde), so sagt er: da haben wir's: der Polizeistaat! — Hegel hat umsonst gelehrt, der Staat sei der objektive Geist; freilich nicht ganz unverdient wurde seine Lehre zum überwundenen Standpunkt, weil er den Staat bureaukratisch verstand; aber wahr bleibt doch, daß der Einzelne außer dem Rechts-

verband des Staates ein bloßes Scheindasein hat, daß also dem Werte nach zuerst der Staat kommt, dann erst die Einzelnen kommen. Eine Philosophie dagegen, die nur ein Zusammen kennt, ist durch ihr Prinzip davor bewahrt, in diesen großen Sphären vom Teildasein auszugehen, den Staat und die Gesellschaft als notdürftige nachträgliche Verbindung von Einzelwesen mit ihren Privatinteressen zu betrachten. Unser Staat ist noch ein System von Klammern, das mit knapper Not eine „Privaterwerbsgesellschaft" zusammenhält. Planck zeigt nach allen Seiten, wie arm und öd noch die Zustände sind, die auf jenem trennenden, zerstückenden Bewußtsein ruhen. Erneuerung, Wiedergeburt des sozialen Lebens im weitesten Sinn ist das Ziel, nach dem sein Denken und Wollen mit allen Kräften hinstrebt; diese Philosophie drängt aus der Abstraktion heraus und mündet ins Leben mit einer Energie, wie es noch keine getan. Planck entwirft das Bild eines Ganzen, in dessen Gliederleben die Einheit waltet wie Wärme und Licht in der unbeseelten Natur. Es ist nicht möglich, hier auf seine Hauptidee: Aufbau des Staats auf einem System von Berufsgenossenschaften, einzutreten und zu prüfen, wieviel des Realisierbaren sie enthalte, wieviel über die bereits bestehenden korporativen Formen hinaus noch zu organisieren möglich sei; negativ ist so viel gewiß, daß unsere Zeit bitter genug zu erfahren bekommt, wohin ihr Grundsatz: möglichst unbedingte Freigebung alles Erwerbs führen muß. Hierin, wie in andern Dingen, ist unser soziales Leben durchaus ein noch zu verbindungsloses, unzusammenhängendes; mehr organischer Zusammenschluß nach allen Richtungen bleibt eine Losung von unzweifelhafter Wahrheit*). In einem Teile dieser Abschnitte zeigt sich allerdings ein Idealismus, zu dem auch der frei Blickende, der die Wahrheit des Übrigen einräumt, den Kopf schütteln wird; ich erwähne die Vorstellung, im organischen Berufsstaat werde die bürgerliche Gesellschaft sich mit

*) (Anmerk., Januar 1882.) Merkwürdig genug ist, daß neuerdings der deutsche Reichskanzler in Verbindung mit dem Plane des Unfallversicherungsgesetzes den Gedanken korporativer Schöpfung aufgenommen hat. Was der Philosoph auf der Linie streng abstrakten Denkens aus seinem Grundbegriffe das „Zusammen" abgeleitet hat, das drängt sich als das praktisch Angemessene dem genial empirischen Blicke des Staatsmanns auf, und so treffen, von grundverschiedenen Punkten ausgehend, beide zusammen.

dem vernünftigen und sittlichen Rechtsbewußtsein so durchdringen, daß an die Stelle der erblichen die Wahlmonarchie treten könne. — Planck erweitert seinen Gedankenkreis zum Internationalen und gelangt zu der Forderung eines Völkerverbands in Form einer Staatenordnung mit oberster Rechtsgewalt, mit einem Völkerkaiser. Es geschieht in der Konsequenz seines Prinzips; einen phantastischen Traum kann man es nicht nennen, denn logisch folgt, daß das zentrale Einheitsleben der Welt, der Natur wie der Menschheit, dahin fortschreiten soll, daß es, wie die Sonne Planeten beherrscht und beleuchtet, so nicht nur Ein Volk, sondern Völker zum höheren Wohle vereinigt und hiemit erst wahrhaft universal wirkt. Den Beruf zu dieser Schöpfung erkennt Planck dem deutschen Volk zu, „das am meisten den gleichmäßig menschlichen Sinn" zeige, also fähig sein werde, den Völkern eine oberste Rechtsgewalt zu geben, die „am unmittelbarsten den Sinn für das gleichmäßige Recht des Ganzen vor sich hat". Dies ist viel schöne Hoffnung; vorderhand haben wir leider ein anderes Zentrum in Deutschland als das Zentrum, welches Deutschland für die Nationen werden soll; Geister, die schnurgerade der Begriffekonsequenz folgen, können nicht dieselben sein, welche die Dinge darauf ansehen: wie soll man es anfangen, welche Mittel finden, der Selbstsucht der Einzelnen und der Völker so etwas abzuringen? Es fehlt überhaupt ein Abschnitt über das physische und moralische Übel, worin der Aufruhr der Kräfte gegen die Einheit dargestellt und den Wegen nachzugehen versucht würde, die der Weltgeist einschlägt, den Feind seiner Zwecke, die Blindheit und Selbstsucht zu besiegen.

Planck, in seinem Sinne ganz Realist, ist doch nach dieser Seite ganz Idealist. Er vertraut einfach der Idee, daß sie sich durchringen werde, macht zwar starke Ausfälle gegen das Verkehrte und Schlechte, untersucht aber nicht, durch welche Praxis es zu bekämpfen sei. Das ist ein Mangel, aber nur niedrige Seelen werden die Geister verlachen, die wenig Vorstellung von der Gemeinheit der Welt haben.

Daß die Religion nicht im Glauben an Dogmen, sondern in selbstloser Liebe und Tätigkeit bestehe, haben Andere vor Planck, hat am klarsten Lessing gesagt, aber noch Keiner hat wie Planck schon in der Natur, im Ursprung der Dinge das Vorbild der Religion aufgezeigt. Hier im vollständigsten Sinne trifft es zu, daß auf der höchsten Stufe

menschlichen Verhaltens sich wiederholt, was in der noch nicht individualisierten Natur Anziehung, Wärme und Licht ist; eben das Zentrum, das seine peripherischen Teile anzieht, in sie hineinscheint und hinüberwirkt, ist jetzt das über den Naturgrund erhobene, zum Universalen, zur Menschenliebe ausgeweitete Herz; so ist die Religion der Schluß der Natur. Planck nimmt sie identisch mit der Sittlichkeit. Nach der gewöhnlichen Auffassung wäre so zu unterscheiden: die Ethik stellt das Sollen auf, die Religion ist die Quelle der Verwirklichung dieses Sollens, denn sie nur als innerste Brechung der Selbstsucht gibt die Lust dazu, die Sittlichkeit ist somit allerdings der einzige Prüfstein der Religion. Aber Planck stellt sich über den Unterschied beider Sphären. Er hält sich überhaupt nicht beim Sollen auf; das Opfer der peripherischen, automistischen Selbstsucht ist ihm ja ursprüngliches Wollen und Ziel der zentralen Einheitsbewegung im Universum, die Religion also Weltmacht. Dies ist freilich nicht die Religion, wie sie jetzt noch verstanden zu werden pflegt: nur subjektives Gefühl, und zwar ein solches, welches das Ideale im Transzendenten sucht, ein nach Jenseits gerichtetes Sehnen. Planck bekämpft in immer neuen Wendungen die Trennung des Idealen (in diesem Gegensatz des Geistlichen) und Weltlichen. Man hat zu Zeiten des Rationalismus viel von der natürlichen Religion gesprochen und dabei immer noch auf das Jenseits gewiesen; die wahre natürliche Religion ist diejenige, welche das Diesseits durchdringt, welche das Weltgesetz des Zusammen, des zentralperipherischen Wirkens in der höchsten und reinsten Form realisiert. Es erhellt aus allem, daß man das Plancksche Buch auch Religionsphilosophie nennen könnte. Das Ganze befaßt sich unter den Religionsbegriff. Er beginnt mit der Religion, leitet unter diesem Standpunkt seine Lehre von der Natur ein, wissend, daß es falsche Religionsbegriffe sind, die uns das wahre Wesen der Natur verfinstern, und er schließt mit ihr, denn das Bild der erneuerten Menschheit, wie er es entwirft, ist das Bild der verwirklichten wahren Religion. Es wird wieder Lärm geben, Gerede von Atheismus und Unglauben, wenn dies „Testament eines Deutschen" bekannt werden wird. Vernünftige werden es anders sehen und zugleich mit herzlicher Rührung den Zukunftsgesichten dieser reinen, einsamen, hohen Mannesseele folgen. Er war eine Natur, und weil er es war, ist das Bild der Welt, wie es vor seinem

innern Auge steht, naturvoll. Sein Leben war Sehnsucht nach diesem Bilde, daß es wirklich werde. Er fühlte sich wie ein Prophet in der Wüste und krankte an dieser Sehnsucht. Je weniger die Welt ihn anhörte, desto tiefer grub sich das Bewußtsein, ein verkannter Reformator zu sein, — rein von windiger Eitelkeit, ein heiliger Stolz, um so mehr ein bohrender, fressender Lebensschmerz. Daß man seine Stimme nicht hören wollte, davon trug einen Teil, nur einen Teil der Schuld seine Darstellung; sie ist beredt in ihrer Art, fließend und doch ungemein bemühend; hierüber habe ich mich in der Anzeige seiner Schrift: „J. Pauls Dichtung im Lichte unserer nationalen Entwicklung" ausgesprochen (Krit. Gänge, N. F., Heft 6*). Seiner philosophischen Methode wirft man vor, sie sei zu sehr Konstruktion; allein wie induktiv der Philosoph beginnen mag, er muß an einen Punkt gelangen, wo er konstruiert, ebendadurch unterscheidet sich ja die Philosophie von Naturwissenschaft und Geschichte, von allem Historischen im weitesten Sinne des Worts. Planck verfährt in manchen Partien in dieser bedingten Weise induktiv genug und zeigt eingehende Naturstudien. Es ist jedoch schon oben zugegeben, daß er immerhin auch mehr als zulässig konstruiert. Dabei geht es nicht ohne stärkere Phantasieeinmischungen ab, so wenig als bei irgendeinem produktiv philosophischen Talent. Da und dort wird Planck von dem leitenden Gedanken Zentrum und Peripherie zu Vorstellungen fortgezogen, die sich schwer vollziehen lassen, so z. B. im naturphilosophischen Teile da, wo er gegen die Deszendenzlehre, übrigens mit so gutem Grunde, für die richtige Entwicklungslehre kämpft; verstehe ich ihn recht, so denkt er da an unmittelbare Eingriffe des Erdzentrums, die kaum begreiflich sind. Seine ethisch politischen Zukunftsideen lassen sich zum Teil an wie Visionen und schwerlich wird sie die Zukunft in ihrem Umfang bestätigen, wiewohl sie als Anschauungen eines tiefern und ausgezeichnet edlen Geistes ihren inneren Wert für immer behalten werden. — In einem bestimmten, nicht dem gewöhnlichen Sinne des Worts wäre ihm allerdings mehr Induktion zu wünschen, wenn man nämlich darunter Methode des Einführens überhaupt versteht: Ausgehen von geläufigen Begriffen, sich in den Leser versetzen, seine vorauszusetzenden Vorstellungen kritisch auflösen, Standpunkte, Sätze anderer Philosophen aufführen,

*) S. oben, in der 2., verm. Aufl., Band II, S. XXV f., 432, 436.

widerlegen und so zur Aufstellung des Eigenen übergehen; gleich was den Anfang betrifft, so scheint mir immer, Planck hätte besser getan, damit zu beginnen, daß er den Leser zuerst überhaupt auf den Standpunkt des Pantheismus geführt, nun den Spinozischen Begriff Substanz als unhaltbar aufgezeigt und in den Begriff Bewegung übergeleitet hätte. Doch dies kann hier nicht verfolgt werden. — Der abweisende Teil seiner Ansichten über Religion ruht auf den kritischen Forschungen der Tübinger Schule, vorzüglich des Verfassers des Lebens Jesu. Planck selbst war ursprünglich Theolog und hat an diesen Forschungen selbständig teilgenommen. Dies führt uns auf den Gegenstand unserer Besprechung zurück.

Dem Manne, womit sich Reuschles Schrift beschäftigt, D. Fr. Strauß, bleibt der Ruhm eines wohltätig befreienden Entdeckers im Religionsgebiet, der Ruhm eines geistreich dialektischen Polemikers, eines Künstlers in der biographischen Geschichtschreibung, eines edlen Förderers der humanistischen Bildung; der besprochenen Schrift über ihn bleibt das Verdienst, diese Bedeutung klar ins Licht gestellt, ebenso klar und in bündiger Kürze die Resultate der neueren Naturwissenschaft vorgeführt zu haben, und der schöne Vorzug, daß man sie um ihrer Wärme, Frische, Liebe willen lieben muß, auch wo man sie bekämpft. Ich habe Parallelen zwischen der Deszendenztheorie und der moralischen Welt, zwischen dem Atomismus und der politischen gezogen: es bedarf keiner Verwahrung, daß ich weit, weit davon entfernt bin, damit etwas Persönliches zu meinen und auch nur den kleinsten Schatten auf Männer zu werfen, deren Verlust die Wissenschaft, die Bildung beklagt.

(Jenaer Literaturzeitung 1874; dann erweitert in Altes und Neues von Fr. Th. Vischer, Stuttgart 1882, Heft III, S. 181—249.)

Anhang.

Aphorismen.

Alles Werk der Kunst und Dichtung ist ächt nur dann, wenn es durch und durch den Charakter eines Traumes trägt, der sich als innere Wahrheit bewährt*).

*

Was im Menschen Bilder der Dinge schafft, im Traum und in der Kunst, ist dem ähnlich, ja muß, in anderer Form, dasselbe sein, was in der Natur die Originale dieser Bilder schafft. In der Natur muß etwas wirken, was Phantasie ist, und in der Phantasie die Natur; diese wiederholt hier im Bilde das, was sie wirklich geschaffen; sie vergeistigt damit ihr Werk und schützt es vor der Laune des Zufalls, erhebt es zum Idealbild, rennt aber auch in die Gefahren der Willkür-Laune, denen ihr reales Werk so nicht unterlag**).

*

Das landschaftliche Gefühl ist so lang nicht geweckt, als der Mensch die Natur nicht symbolisiert, und zwar frei ästhetisch. Die Alten symbolisierten sie im Ernst, so wurde ihre Schönheit von den Göttern verschluckt, doch ist darin schon mehr Empfindung, als in Millionen Selbstanlügnern jetziger Zeit.

*

Sprechen und Denken ist nicht ganz gleich. Wir sind im Sprechen unsern Worten voraus und können oft unsre Gedanken nicht zulänglich in Worte fassen.

Es gibt also — wenn man das Wort Denken in weiterem Sinne nimmt — ein Denken ohne Worte.

Nun kann man, so genommen, auch vom Tier Denken aussagen (wie auch Verstand).

---

*) Vgl. oben S. 447 f.; Ästhetik II, 330—335; Auch Einer, 1879, II, 362, 25. Gesamt-Auflage 335.

**) Vgl. Auch Einer, 1879, II, 296; 25. Gesamt-Auflage 456.

Allein das wortlose Denken des Wesens, das die Sprache hat, ist ungleich tiefer, reicher als des Wesens, das die (Wort-) Sprache nicht hat. Nennt man nun auch mit gewissem Recht die (innerlich) wortlosen und doch logischen Vorstellungen des Menschen ein Denken, so ist aus diesem Grunde dennoch eine Frage, ob man die unbewußt logischen Operationen der Tierseele ebenfalls ein Denken nennen kann.

*

Der Ursprung der Sprache kann nur in der dunkel-sichern Symbolik liegen. Das Artikulieren wird nur gewesen sein ein Sammeln, Einfassen, Einbinden eines Systems von Tönen, das so durch Klangfarbe die Sache ausdrückte, wie der Warnton, Lockruf usw. des Tiers. Dies scheint nur auf die Interjektion zu passen, aber es gab gewiß auch eine Fülle von Tönen, durch welche der Mensch ähnlich den Eindruck von Objekten (Farbe usw.) symbolisch bezeichnete, ehe er das in Silben faßte. Immer mehr wurde dessen, die wenigen Vokale reichten (auch bei Verdopplung usw.) nicht, der Konsonant mußte hinzu — —.

Ein großes Stück Menschheit genießt sehr unverdient die Wohltat der Sprache mit. Käme es auf dieses Stück Menschheit an, sie wäre nie erfunden worden. Solche Menschen verdienen vielleicht weniger zu sprechen als mein Hund Schnauz es verdienen würde, wenn er es könnte.

Man sieht es auch gleich daran, daß sie entweder nur in halben Tierlauten sprechen: bellen, murmeln, speien, fauchen u. dgl. Keine Silbe kommt ganz, sie artikulieren nicht.

Oder sie können deutlich sprechen, aber nur in abgegriffnen Redensarten.

*

Der Fehler des Eudämonismus ist, daß er den Menschen als Einzelnen nimmt. Daß der Mensch einzeln sei, ist purer Sinnenschein. Ist Glück, so ist es nur im Menschenverein. Also: Dein Glück nur als Glück mit Vielen, Teil eines Glücks Vieler. Das will Opfer. Und weil man bei: Lust nie an Opfer denkt, ist es nichts mit dem Eudämonismus.

*

Hinter den Dingen ist allerdings *Nichts*. Wir meinen nur, es sei etwas dahinter, weil wir nicht Alles, was da ist, was vorn ist, erkennen. Eigentlich ist Alles vorn. — Ist man nun Nihilist, so hypostasiert man das Nichts hinter den Dingen, als sei dies Nichts: Etwas und als sei es sehr traurig, daß dies Etwas nichts sei. „Gott ist das Dasein." Dieses ist grenzenlos reich und nicht Nichts. Suche nichts hinten, so hast du vorn eine wunderbar volle Welt des Daseins.

Dies Volle muß eine Einheit sein. Aber die Einheit ist nichts *neben* den Dingen. Meint man, sie müsse daneben etwas sein, und begreift man nicht, daß dies ein Unsinn ist, so beklagt man diesen Umstand, als ob es nun traurig wäre, daß sie neben den Dingen nicht auch etwas ist. Man hat sie *getrennt*. Das Ganze ist *Bewegung*. Die Bewegung ist nicht selbst ein Brocken, sondern sie bewegt alle Brocken.

Die Philosophie müht sich ab, aus dem Einen das Viele abzuleiten. Aber sie sind schon vorher in einander. So, daß ich keinen Augenblick die Einheit setzen kann ohne ihre Vielheit.

Das Sein ist das Sein, das Sein ist, weil nicht nichts sein kann*).

Hauptgrund, warum wir das Welträtsel nicht lösen können, ist unser

Weglassen.

Cf. das Buch von K. Chr. Planck, Seele und Geist (Leipzig 1871). Teile — Ganzes — Atom.

Abstraktion treibt uns. Wir suchten das *Wesen* nicht, wenn wir nicht immer die Welt wieder wegließen. Gott ist: Wie sich die Teile der Welt verhalten**).

*

Kant beweist die reine, aber gesetzmäßige Subjektivität aller Verstandeserkenntnis. Ob unserem Denken das Ansich der Erscheinungen entspricht, wissen wir nicht.

Dies ist zu widerlegen. Schon die Mathematik beweist es — Planeten- und Kometenberechnung.

---

*) Vgl. oben S. 518ff. und 523f.; Auch Einer, 1. Aufl., II, 112 und 218; 25. Gesamt-Auflage, 335 und 405f.

**) Vgl. oben S. 524.

Aber indem Kant die Subjektivität aller Denkgesetze zeigt, zeigt er (unbewußt), daß die Natur ein denkendes Wesen ist. Die sinnliche Wahrnehmung enthält diese Gesetze nicht, der Verstand bringt sie hinzu. Da sie doch zutreffen, so folgt: daß dies Unsinnliche in der Natur auch ist: Die Natur hat Verstand. Identität des Geistes und der Natur. So liegt die Identitätsphilosophie in Kant.

*

Der Geist legt sich die Natur zu Grund.

*

Zum Begriffe der Zeit ist sehr interessant, was Schopenhauer (Parerga 2, 452) sagt. Wir erstaunen über die Entwicklung von Knospe, Blume, Frucht. Könnte man die Zeit wegnehmen wie das Glas vom Kaleidoskop, so würde die Idee der Pflanze vor uns stehen, welche Einheit von Knospe, Blume und Frucht ist. Diese können wir nicht anschauen, nur sukzessiv. Unserem Intellekt wird in der Form der Zeit auseinandergelegt, was an sich Eines ist.

Die Pflanze muß Frucht werden, weil sie Frucht ist. Da jede ihrer Formen, Stadien in der vorhergehenden enthalten ist, so ist sie eigentlich gleichzeitig alle.

*

Wo hört denn die Form auf und fängt der Stoff an? Die Stelle läßt sich nicht finden. Es gibt nur eine Einheit von Stoff und Form. Von den zwei so absolut Geeinigten kann nicht das Eine das Wesen, das Andere nur anhängend sein.

*

Die Materie spiritualisiert sich selbst.

Sie muß schon ursprünglich mehr als Materie gewesen sein*).

*

Alles, was wir für Sachen halten, ist nur Vorstellung. Die Natur ist vorgestellt. Aber da nur Eines sein kann, stellt sie selbst sich vor. Eines spaltet sich in Vorstellung und Vorgestelltes. Beides

*) Vgl. hier oben S. 505 ff. und oben Bd. I dieser neuen Ausg. der Kritischen Gänge S. 291 f.; zudem Auch Einer 25. Gesamt-Auflage 455.

zusammen ist nur Akt der Vorstellung. Die Welt ist Vorstellung. Ich und Objekt sind nur zwei Seiten einer Vorstellung.

*

Die Vorgänge im Gehirn und die Gedanken müssen identisch sein. Das Gehirn ist nicht Organ. Sonst müßte man annehmen, der Geist wolle einen Gedanken, und um ihn fertigzubringen, nehme er das Gehirn in Dienst. Aber da müßte ja der Geist den Gedanken haben, ehe er ihn hat.

*

Das Erkennende und das Erkannte sind Eines. Ich kann nicht aus mir hinaus und kann mir doch nicht leugnen: es muß etwas außer mir sei. Daraus kann nur folgen: Das absolute Eine teilt sich ewig in ein Erkennendes und ein Erkanntes, das Erkannte scheint Materie und ist doch in seiner Wurzel schon erkennend, weil sonst auf seiner Krone nicht das Erkennen auftreten könnte.

*

Hat der Stoff denkendes Gehirn werden können, so hat die Menschheit durch das geistige Werk ihrer Gedanken- und Willenstätigkeit in fortschreitendem Bildungsgang auch ewige und heilige Wahrheiten finden können, die über aller Zeit stehen.

*

Die Schopenhauerianer sollten auch bedenken: je mehr ich mich verbittere, um so mehr helfe ich selbst die Welt schlecht machen. Der Frohe wirkt bejahend, der Jammerlump versäuert Alles.

Auch eudämonistisch: ich tue nur mir leid, wenn ich Alles schwarz sehe, — den Schmerz für das Seiende, die Lust für den bloßen Schein halte. Dies verbindet sich mit dem ersten dieser Sätze, —: ich mache dann Alles um mich krank — und wirke also, die Welt schlecht machen zu helfen.

Der Pessimismus ist doch eigentlich Materialismus, denn er hält die sittlichen Faktoren des Lebens für nichts, weil sie nicht palpabel sind. Auch sein großes Nichts ist Unglauben, daß die Einheit aller das höchste Etwas sei, weil sie nichts Palpables enthält.

*

Die Untaten und Sünden der Götter sind ursprünglich Symbole, also gar nicht moralisch zu nehmen (die Kinder fressen — Jupiters Liebschaften usw.). Es ist genialer Fortschritt der Griechen, daß sie menschliche Taten und lustige Lumpereien daraus machen. Allein der Fortschritt ist bedenklich; denn nun fallen sie doch unter den moralischen Standpunkt. Dieser hat bei den Griechen teilweise keine Schärfe, — doch wissen sie von Ehrwürdigkeit der Ehe, Gerechtigkeit, Scham usw. Daß ihre Götter so unmoralisch: darüber sind sie nun ganz konfus. Die — symbolische — Naturreligion wird als menschlich ethische Religion — duslig. Die Naturbedeutung der Götter verwirrt sich blöd mit ihrer ethischen Bedeutung. Aber in der Konfusion verfehlt natürlich das Eine Stück derselben: die Verachtung solcher Götter, nicht, sich öfters, mehr und mehr dem Bewußtsein aufzudrängen. H. v. Blomberg („der Teufel und seine Gesellen", S. 19) sagt: „Und so geht wirklich unter den Füßen der Olympier, nur leicht bedeckt, eine vulkanische Ader von Götterhaß und tritt in der Prometheussage deutlich zutage."

*

Ursprung der Mythologie. Massendichtung allein erklärt ihn nicht. Es ist wie beim Volkslied: am End' hat es doch Einer, wenn nicht ganz, doch größtenteils gemacht. Es waren wohl divinatorische Greise, die traumhaft so wunderbar in Bildern verborgenen Sinn schauten (cf. die Propheten). Man kann sich jetzt vom Zustand der Phantasie in der Jugendzeit der Völker gar keinen Begriff mehr machen. Wie somnambul! Solche Greise genossen wohl große Ehrfurcht und ihre Verkündigungen galten für Offenbarung. — Andere spannen dann fort, so entstanden ganz entwickelte Mythen.

*

Immer aufs Neue muß ich mich wundern, daß ein eifriger Katholik unsere moderne Tracht tragen, Eisenbahn, Telegraph, Buchdruckerkunst, alle Fortschritte unserer Mechanismen benutzen mag. Alle diese Formen widersprechen schlechtweg den Voraussetzungen, der ganzen Grundlage seines Glaubens und Wollens.

*

Der Reiz des katholischen Weibs ist der Reiz des Heidnischen. Sie tragen das Nein nicht in der Seele, das durch das Christenthum und dann erneut, durch die Reformation in die Welt kam. Das Nein gegen die Natur, das nötig ist und doch die Welt versäuert, die Freiheit der Natur bricht. Sie haben daher meist noch Race, die protestantischen selten. Der Katholizismus ist an das Heidenthum anbequemtes, darüber selber Heidenthum gewordenes Christenthum.

*

Die Reformation vertauschte eigentlich nur eine Autorität mit der andern: die Tradition mit der Bibel. Nur dies war ihr bewußt. Aber darin lag noch etwas Anderes, dessen sie sich nicht bewußt war: wenn ich verlange, das Objekt meines Autoritätsglaubens mit einem andern vertauschen zu dürfen, so verlange ich freie Wahl, also Freiheit. So war die Reformation doch ein Kampf um die Freiheit. Übrigens, obwohl die Bibel nun blindlings als absolute Autorität galt, schöpfte die Reformation aus ihr doch auch materiell Befreiung von vielem Wahn und Mißbrauch.

Die Reformation als Kirche mit ihren Dogmen, als Konfession ist unter sich gesunken. Ihrem geistigen Kerne nach verdanken wir ihr die Bildung, die über die Konfession sich stellt. Logische Schwierigkeit: Ich bin kein Protestant, wenn es sich um Kirchendogma handelt, eifrig Protestant, weil ich dem Protestantismus diesen freien Standpunkt verdanke. Der Protestantismus als Kirche ist intolerant wie der Katholizismus. Der Protestantismus als Geist ist Toleranz (nur nicht gegen Intoleranz).

*

Abendmahl. Luthers Eigensinn. Das: Gott essen und trinken ist Symbol für: innig sich vereinigen, innig in sich aufnehmen, wirklich assimilieren.*) Luther handelte instinktiv, als er von dem: in, sub et cum nicht lassen wollte. Er hielt, wie aller positive Religionsglaube, das Symbol für Realität und legte es hartnäckig in den Text. Sein Irrtum war, daß er für buchstäblich physische Deutung stritt, statt für die symbolische, die bei der Zwingli-Exegese, obwohl sie die philologisch richtige, verloren geht.

*) Vgl. oben S. 424 f.

Er fühlte, daß das Abendmahl ohne dieses (in, sub et cum) kein Sakrament wäre (wodurch an einen sinnlichen Stoff und Akt ein unendliches Seelengut geknüpft ist). Er konnte aber unmöglich so weit sein, zu erkennen, daß Sakrament überhaupt ein Unsinn ist, Hauptvergröberung der Religion.

Zum Eigentlichnehmen des Symbols: ich habe irgendwo von einem Menschenstamm gelesen, bei dem man sehr geachtete Männer ermordet, um sie zu essen, d. h. sich anzueignen. So auch im alten Mexiko. Fest des Kriegsgotts. Kolossalbild aus Teig und dem Blut geschlachteter Kinder. Die Männer umtanzen und essen es, um den Kriegsgott sich einzuverleiben.

*

Gibt es nicht viele Götter, so kann es auch nicht Einen geben. Gott ist der stehengebliebene Rest der Vielgötterei.

Z. B. Er ist ein Mann. Dies fordert logisch eine Frau — schon damit ist die ganze Reihe wiedergesetzt*).

*

Der du doch immer gleich mit Gott kommst und uns schmähst, daß wir zweifeln, ob die Einheit aller Dinge Person sei, — hast du ihn gesehen? Du tust, als hättest mit ihm zu Mittag gegessen. Du bist unverschämt — wohlweis und unverschämt. — Synthetisches Urteil a priori.

*

Es ist wahr, daß die zerstörenden Parteien unsere Kritik der Religion mißbrauchen; die Sozialdemokraten können sich auf uns berufen. Allein, das kann und darf uns nicht abhalten. Die Menschheit vom Phantasiewahn befreien: eine Glut heiliger Art ist es, die dazu treibt**). Nie hat die Gewißheit drohenden Mißbrauchs die Verkündiger der Wahrheit gehemmt. Keine Wahrheit wurde kundgetan, wenn diese Rücksicht abhielte, abhalten dürfte.

Die rohen Religionsfeinde reißen unsre Sätze aus ihrem Zusammenhang, das ist noch jeder Wahrheit widerfahren.

---

*) Vgl. oben Bd. I dieser neuen Ausgabe der Kritischen Gänge S. 281

**) Vgl. Altes und Neues von Fr. Vischer, Neue Folge, Stuttgart 1889, S. 228.

Wir wissen auch, wie schön der Phantasiewahn, wie unentbehrlich er für viele ist. Doch auch dies darf uns nicht abhalten, denn dieser Wahn ist so schädlich und gefährlich als schön. Da hilft alles nichts.

*

Wenn das Göttliche Alles ist, das Leben in Allem, ist es auch das Gemeine, das Schlechte, das Böse? Da muß der Begriff: Sein korrigiert werden. Das Absolute ist nicht, was man Sein heißt, sondern als Geist reine Bewegung, Bewegung aus sich heraus, in sich zurück. Die Bewegung nimmt ihren Durchgang auch durch das Schlechte, durch alles Übel, um stets zum Guten anzukommen. Will man von „Sein" sprechen, so sage man etwa: Das absolute Wesen ist auch das Schlechte, das Übel, das Böse, sofern es gleichzeitig all das Gute ist, das zur Bekämpfung des Schlechten geschieht. — Nur nicht trennen!

Der erste Mathematiker, Professor ordinarius der Mathematik, Direktor des großen Polytechnikums, Welt genannt, ist der liebe Gott. Er hat diese Welt ganz auf Mathematik gebaut.

*

Wir sind Teile von Gott, doch so kleine, daß keine Zahl es ausdrückt. Also ein Narr, wer sich überhebt. Aber wer tüchtig ist, tut Vielen gut, daher wächst seine Portion von Gott so viel zu, daß er keine Niete mehr, sondern ein Zähler wird.



Anmerkung.

... Bei der Adjektiv-Bildung isch aus Namen ist neuerdings der Unfug aufgekommen, das i zu streichen: „Kant'sch, Herbart'sch" (dann wohl auch „Bartsch'sch"?). Dieser Mode ist hier nicht gefolgt worden. Es entsteht aber, wenn die natürliche Form eingehalten wird, geschmackloser Laut bei Namen, die auf el endigen: „Hegelisch" vermeidet ein richtiges Sprachgefühl, wie denn im Süden Deutschlands auch bei dem nomen appellativum ein el in der vorletzten Silbe vermieden und also nicht gesagt wird: Entwickelung, sondern durchaus nur: Entwicklung (wogegen ebenso richtig vor r das e nicht ausgestoßen, also niemals: Erinnrung, sondern immer: Erinnerung gesprochen und geschrieben wird); man sagt also nicht Hegelisch, sondern Heglisch. Dagegen läßt sich einwenden, das an einem nomen proprium kein Buchstabe ausfallen dürfe. Diesem Einwand nachgebend habe ich im späteren Teil des Heftes die im Übrigen vermiedene Form 'sch bei diesem ausnahmsweise aufgenommen (Hegel'sch).

In der Konjugation sind gewisse Unrichtigkeiten schon so lang und so weit vorbereitet, daß man zugestehen muß, was nach altem Sprachgesetz ein Fehler ist, sei nun Regel geworden, z. B. ich griff statt: ich grief (die Konjugation war bekanntlich: ich grîfe, ich greif und ei ist ie geworden. Wer das Richtige kennt, gewöhnt sich nicht leicht an die neue Regel, und so wird mir bei der Korrektur ein oder das andere Mal ein vom Manuskript in den Druck übergegangenes: grief oder begrief entgangen sein. Dagegen die Neuerung: giebt statt: gibt und: ging statt: gieng habe ich nicht aufgenommen und es ist nur ein Übersehen in der Korrektur, wenn da oder dort die falsche Form stehen geblieben ist.

(Kritische Gänge, Neue Folge, 6. Heft, Stuttgart, Cotta, 1873, S. 229 f.)

Inhalt.

Erster Teil.

Zweiter Teil.

Anhang.